



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

EL LENGUAJE DE GERARD MANLEY HOPKINS

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS INGLESAS
P R E S E N T A :
ENCARNACION VENTURA Y SAN MARTIN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

1987



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE GERARD MANLEY HOPKINS CITADAS EN
ESTA TESIS

- Poems W. H. Gardner y N. H. MacKenzie (eds.), The Poems of Gerard Manley Hopkins, 4a. edición revisada y aumentada, Londres, O.U.P., 1982 (o 1970).
- JP Humphry House (ed.), The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins, obra completada por Graham Storey, Londres, O.U.P., 1959.
- LB C. C. Abbott (ed.), The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges, Londres, O.U.P., 1970 (o 1935).
- CD C. C. Abbott (ed.), The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon, Londres, O.U.P., 1970 (o 1935).
- FL C. C. Abbott (ed.), Further Letters of Gerard Manley Hopkins including his Correspondence with Coventry Patmore, Londres, O.U.P., 1938.
- SD Christopher Devlin, S.J. (ed.), The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins, Londres, O.U.P., 1959.

Las cartas, notas y otros escritos se citan por la página correspondiente (ej. JP, p. 123), y ocasionalmente se da la fecha. Los poemas se citan por su número (ej. No. 61), o por su nombre (abreviado). Al citar parte de "The Wreck of the Deutschland" o de "The Loss of the Eurydice", se da el número de la estrofa y el nombre abreviado, DEUTSCHLAND o EURYDICE.

INDICE

<u>INTRODUCCION</u>	1
<u>PRIMERA PARTE - EL LENGUAJE POETICO</u>	
<u>CAPITULO PRIMERO</u>	5
La lengua hablada, base del lenguaje poético.	
<u>CAPITULO SEGUNDO</u>	28
Lo distintivo e individual del lenguaje poético.	
<u>SEGUNDA PARTE - EL ARTIFICIO POETICO</u>	
<u>CAPITULO TERCERO</u>	50
Recursos de la versificación.	
<u>CAPITULO CUARTO</u>	78
Vocabulario característico.	
<u>CAPITULO QUINTO</u>	97
La sintaxis al servicio de la poesía.	
<u>CONCLUSIONES</u>	122
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	133

INTRODUCCION

Es el propósito de esta tesis demostrar la originalidad de Gerard Manley Hopkins al emplear los recursos métricos y lingüísticos de la lengua inglesa, para lograr realzar el habla contemporánea y así crear una dicción poética nueva.

Pero como veremos más adelante, y antes de considerar el artificio poético, tendremos que explicar las razones que inducen a Hopkins a querer incluir en su poesía la lengua hablada de todos los días. Hopkins expone sucintamente esta teoría en una carta enviada a Robert Bridges, el 14 de agosto de 1879:

It seems to me that the poetic language of an age should be the current language heightened, to any degree heightened and unlike itself: but not ... an obsolete one. (1)

La lengua común debe ser realzada, como conviene al lenguaje poético, pero sin recurrir a formas anticuadas:

... also I cut myself off from the use of ere, o'er, wellnigh, what time, say not (for do not say), because though dignified, they neither belong to nor over cd. arise from, or be the elevation of, ordinary modern speech. (2)

Al rechazar el lenguaje obsoleto, Hopkins critica la pereza mental de muchos poetas que lo usan una y otra vez en su poesía, como manido bagaje literario. En vez de esforzarse en hacer uso de la capacidad creativa que tiene toda lengua viva, se contentan con usar clisés literarios, metáforas trilladas y vocabulario arcaizante.

Por las mismas razones, Hopkins rechaza el esfuerzo de Swinburne por establecer un nuevo modelo de dicción poética con vocabulario ar-

Tampoco se trata de emplear un lenguaje simple, para expresar ideas banales. El poeta tiene que decir su verdad y expresarla de una manera original:

... every true poet, I thought, must be original and originality a condition of poetic genius; so that each poet is like a species in nature (not an individuum genericum or specificum) and can never recur. (2)

De igual manera, toda poesía debe ser distintiva y mostrar la originalidad del poeta que la compone. Como dice Hopkins:

Poetry must have, down to its least separable part, an individualizing touch. (3)

Esta individualidad, que Hopkins llama 'inscape', debe ser el principal atributo de toda poesía:

... But as air, melody, is what strikes me most of all in music and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling 'inscape' is what I above all aim at in poetry. (4)

En verdad, como pensaba R. W. Dixon, la poesía de Hopkins era tan original e individualista, que sus poemas,

... could have been written by none other ... (5)

No podemos, dentro de los límites de esta tesis, estudiar todas las facetas de un poeta tan original y creativo como es Hopkins. Al reiterar nuestro propósito de revisar los recursos métricos y lingüísticos empleados por Hopkins para realzar la lengua hablada por la gen-

(1) CD, p. 99.

(2) FL, p. 22.

(3) FL, p. 165.

(4) LB, p. 66.

(5) CD, p. 110.

te común y corriente, debemos explicar que queremos referirnos a los aspectos teóricos y prácticos de su obra poética.

Para esto hemos dividido el material en dos partes. En la PRIMERA PARTE queremos hablar de las teorías sobre el uso de la lengua cotidiana, es decir de 'current language'. En la SEGUNDA PARTE hablaremos del artificio poético usado para realzar la lengua, es decir, de 'current language heightened'.

METODO

Para referirnos al aspecto teórico y práctico de su obra, utilizaremos a Hopkins mismo. No queremos minimizar a los lingüistas modernos que se han abocado al estudio de ciertos aspectos de la obra del poeta y procuraremos citarlos cuando sea pertinente. Pero creemos que Hopkins había estudiado el comportamiento de la lengua y estaba consciente de las investigaciones filológicas de su tiempo, y que vale la pena utilizarlo.

A través de los años, Hopkins elaboró una teoría poética muy congruente, que se encuentra dispersa en sus cartas, diarios, notas para sus cátedras, ensayos, prefacios a sus poemas y otros escritos. Hay que revisar, destacar y comentar sus teorías y dar ejemplos sacados de su poesía.

PRIMERA PARTE - EL LENGUAJE POETICO

En este capítulo queremos revisar algunas de las teorías de Hopkins a la luz de sus escritos, para mejor comprender en qué consisten sus grandes innovaciones en el uso de la lengua y en qué consiste su revolución poética.

Como hemos visto en la introducción, Hopkins sostenía que la lengua común y corriente de cada época debía constituir la base del lenguaje poético. Pero además, Hopkins mantenía que la lengua hablada y no la prosa escrita debía ser la base del lenguaje poético de cada época. Hopkins pensaba que había que establecer contacto con la lengua viva, como es usada cotidianamente por las personas cuya lengua materna es la inglesa.

Para poder incluir los ritmos del habla cotidiana en su poesía Hopkins usó un ritmo nuevo, al que llamó 'sprung rhythm', y el cual consistía primordialmente en contar los acentos solamente, y que permitía dar gran énfasis a determinadas palabras por la yuxtaposición de dos acentos tónicos. Este ritmo nuevo era diferente a los ritmos silábicos ingleses (common or running rhythms), que contienen un pre-determinado número de sílabas, agrupadas en pies de señalada longitud. Como ejemplo podemos mencionar el pentámetro yámbico, que consiste en un verso de diez sílabas, con pies yámbicos (- /), como en estos versos de Gray's Elegy:

The Cúrfew tolls the knéll of pártíng dáy;
The lówing hárð winds slówly ó'er the léa!

Como veremos en otro capítulo al hablar de la versificación, Hopkins también usó ritmos silábicos y los combinó con otros ritmos acentuales y con muchos otros recursos para realzar la lengua cotidiana.

Hopkins también sostenía que para describir la esencia individual de las cosas había que buscar la palabra adecuada para cada contexto. Como diría a sus amigos, había que buscar 'the inscape of the thing' y 'the inscape of the word'.

Naturalmente, estas tres teorías no son totalmente innovadoras. Muchos poetas han usado palabras de la lengua común, o han empleado ritmos acentuales para incluir giros y expresiones del habla cotidiana, o han buscado emplear la palabra más adecuada para expresar las características intrínsecas de los seres y de las cosas. Pero en su conjunto, y aplicadas con gran rigor, estas teorías constituyen una verdadera revolución poética.

Queremos revisar las dos primeras en este capítulo y la tercera en el siguiente, y dejaremos el artificio poético para más adelante.

En su ensayo 'POETIC DICTION', escrito cuando estaba en Balliol(1), Hopkins dice que el origen del vocabulario poético no debe provenir de la prosa de la época. Aquí critica la postura de Wordsworth que afirmaba que la dicción poética no debía diferir fundamentalmente de la prosa. Hopkins cita a Wordsworth:

'The most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose when prose is well written'. (2)

Hopkins reconoció que la posición crítica de Wordsworth, y en cierto grado su poesía, habían ayudado para que en su tiempo no hubiera una separación tan grande entre el lenguaje poético y el de la prosa.

(1) JP, Early note-books, pp. 84-85

(2) Op. cit., (cita tomada del Prefacio a la segunda edición de Lyrical Ballads, 1800).

Wordsworth consideraba que la prosa bien escrita era sencilla y libre de adornos y que, por lo tanto, contenía el lenguaje apropiado para hablar de los acontecimientos cotidianos. Con esto rechazaba el léxico poético del siglo dieciocho, lleno de clisés literarios y de vocabulario obsoleto. Pero Hopkins demostró que el lenguaje de la prosa no era definitivamente el propio de la poesía. Tenía que haber una diferencia de pensamiento y de dicción entre las dos formas de expresarse: La poesía pide concentración, énfasis, vivacidad en la idea, y una estructura que realce el pensamiento original. A su vez, la concentración, las metáforas y antítesis propias de la poesía interfieren con la fluidez de la prosa.

'The diction of poetry could not then be the same with that of prose, and again of prose we can see from the other side that its diction ought not to be that of poetry, and that the great abundance of metaphor or antithesis is displeasing because it is not called for by, and interferes with, the continuous of its flow'. (1)

Y aquí debemos comentar que no todos comprenden que la poesía está más cercana a la lengua hablada que la prosa. Como la tradición poética más generalizada proscribía un número de sílabas dentro de líneas tradicionales y rimas predecibles, es fácil argumentar que siendo la prosa aparentemente sin metro ni rima, se parece más a la lengua hablada.

Pero la prosa moderna inglesa es ciertamente muy diferente de la lengua hablada. A través de los siglos se ha desarrollado una prosa 'standard', elaborada con la incorporación de un vasto vocabulario latino e influida por la sintaxis de la prosa latina. (2) En esta cate-

(1) *Op. cit.*, p. 84

(2) Haugh, Albert C., (Chapter 9 The Appeal to Authority, Chapter 10 The Nineteenth Century and After) A History of the English Language, Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1963. pp. 306 to 406.

goría debemos incluir la oratoria o la forma oral que se usa para dar una conferencia, pues también para esto se usa el lenguaje formal.

A diferencia de la lengua escrita o la oratoria, el habla ordinaria es una actividad de comunicación recíproca y directa. Si el habla se saca de su contexto parece vaga y ambigua; sin embargo, dentro de un contexto, sus ambigüedades se resuelven, porque los participantes saben de antemano del asunto a discusión y también por una cantidad de hechos paralingüísticos, como la expresión facial, o el tono de la voz. Si se escribe una conversación, se le priva de entonación, ritmo, pausa, tono y calidad de voz. (Por esto el arte de escribir diálogos es tan difícil.) Sus funciones también son diferentes de la prosa. Pocas veces la función de la conversación es argumentar lógicamente. Como explicó el lingüista Michael P. Breen en una conferencia dada en el Instituto Anglo-Mexicano:

Real language (spoken language) is not a body of learning, but a communicative process. People share meanings and attitudes when they speak, but they share few ideas. (1)

Es decir, a través del día, las personas se comunican entre sí de mil maneras. La mayoría de las veces conversan con sus semejantes para relacionarse familiar y socialmente (por ejemplo, saludan, charlan, se despiden, comentan sobre el estado del tiempo, cuentan chistes, anécdotas, hablan del prójimo), o para ponerse de acuerdo sobre diversos procedimientos (como informarse sobre los precios, la hora, las cotizaciones, o dar y pedir instrucciones). Y, naturalmente también se comunican para intercambiar puntos de vista y discutir formalmente

(1) Mextecol Conference, México, D. F., 13 de abril de 1983.
(Michael P. Breen es uno de los lingüistas del equipo de G. N. Candlin de la Universidad de Lancaster, que han trabajado con H. G. Widdowson y Geoffrey N. Leech.)

sobre muchos asuntos. Si tomamos en cuenta el promedio diario de comunicación interpersonal, en verdad podemos afirmar que pocas veces la función de la conversación es argumentar lógicamente o comunicar ideas.

Por su misma naturaleza, la prosa tiene que ser clara y ordenada y seguir las reglas de la retórica y composición que determinan su forma. Esto es aún más necesario al escribir prosa inglesa, la cual, por sus características intrínsecas, tiene que ser relativamente más rígida que la de otras muchas lenguas en cuanto a estructura, concordancia y accidentes gramaticales.

Como explica C. L. Wrenn (1), una de las virtudes características del inglés es la simplicidad de sus inflexiones. Pero una consecuencia natural de haberse reducido las inflexiones al mínimo es que la relación de las palabras entre sí no es evidente por sus terminaciones, y para evitar ambigüedades dentro de la oración, las palabras tienen que tener un orden relativamente fijo. Naturalmente, esta rigidez se compensa por el uso de perífrasis o circunloquios para expresar las cosas y por el uso de preposiciones que han tomado el lugar de las inflexiones perdidas. Así, en la conjugación de verbos ingleses se observa que se usan perífrasis y verbos compuestos con auxiliares para reemplazar un sistema de tiempos verbales más elaborado. También se observa que la pérdida de inflexiones ha propiciado el desarrollo de variedades de entonación (de grado e intensidad), para expresar matices de significado que en un tiempo se indicaban por la forma de las palabras.

No cabe duda que el estudio del comportamiento de la lengua nos

(1) C. L. Wrenn, The English Language, Methuen & Co., LTD., London, 1963, pp. 7 y 8.

ha hecho comprenderla mejor. Así sabemos que las personas de habla inglesa a menudo se saltan las reglas que los prosistas y gramáticos del siglo dieciocho consideraban como "correctas". Según James Milroy (1), esto se puede comprobar fácilmente al grabar las conversaciones informales de las clases bajas. Las desviaciones a la "reglas" gramaticales son más notorias que en el habla de las clases altas educadas. Naturalmente, el habla de las clases educadas se aproxima más a la prosa literaria y los sonidos son más "correctos".

Pero aún esta clase de conversaciones contiene vaguedades, referencias al contexto general, frases incompletas y oraciones interrumpidas, palabras usadas con sentidos y en funciones no aprobadas por los gramáticos, modismos, abreviaturas y jerga de uso común en los diferentes oficios y profesiones. Y además, una misma persona usa diferentes estilos y maneras de hablar en diferentes circunstancias.

Aunque los lingüistas contemporáneos de ambos lados del Atlántico están muy interesados en la descripción del habla moderna y especialmente del habla moderna inglesa, todavía hay pocos estudios que demuestren las conexiones entre la lengua hablada y la literatura. Es natural que la mayoría de los críticos literarios no hayan tenido en cuenta la complejidad del lenguaje hablado en sus discusiones sobre la naturaleza de la prosa y la poesía.

Para Hopkins esto era un problema vital. Hopkins explica que la poesía es una forma del lenguaje hablado en su ensayo (fragmento),

(1) James Milroy, The Language of Gerard Manley Hopkins, André Deutsch, LTD., 1977, p. 22.

'POETRY AND VERSE' (1), en el que dice:

'Verse must be spoken or capable of being spoken'.

Lo mismo afirma en su ensayo 'RHYTHM AND THE OTHER STRUCTURAL PARTS OF RHETORIC - VERSE' (2), que constituye parte de las notas para sus cátedras y que probablemente escribió en 1873-74 (3), en que tuvo ocasión de fungir durante un año como maestro de literatura en la escuela de Roehampton. Parte de sus funciones era preparar a los alumnos para los exámenes de literatura inglesa de la Universidad de Londres. El ensayo empieza así:

MENTION of rhyme, 'number' as heard in periods, in prose, leads to treatment of rhythms and its belongings, the various shapes of speech called verse.

Definition of verse -- Verse is speech having a marked figure, order/ of sounds independent of meaning and such as can be shifted from one word or words to others without changing. It is figure of spoken sound.

Naturalmente que en esta tesis no podemos dar ejemplos genuinos del habla victoriana, y estamos conscientes de que al dar ejemplos sacados de la poesía de Hopkins, ya estamos mostrando 'current language heightened'. Pero si podemos ver cómo Hopkins usaba el vocabulario propio del habla común para hacer personificaciones:

And you were a liar, O blue March day.

(No. 41. EURYDICE, Est. 6)

o cómo usaba lenguaje directo:

Is there any...catch or key to keep
Back beauty...?

(No. 59. THE LEADEN ECHO)

Muchas de las palabras usadas por Hopkins que nos parecen difíciles u obsoletas, son en realidad provincialismos. Como las siguientes de

(1) JP, LECTURE NOTES: RHETORIC, p. 290.

(2) *Ibid.*, pp. 267-289.

(3) JP, Prefacio escrito por Graham Storey, pp. xxvi y xxvii

Lancashire:

dewy [wrinkled] with dew (INVERSHAID)
 the leaves through [dense, thick] (RIBBLESDALE)

o su gusto de usar palabras populares como 'windhover' en vez de 'kestrel'.

Las siguientes líneas parecen una transposición de un comentario entre amigos en el que el poeta describe una escena sencilla:

What is all this juice and all this joy?
 A strain of earth's sweet being in the beginning
 In Eden garden. --Have, get, before it cloy,

(No. 33. SPRING)

Los siguientes versos de Hopkins muestran una sintaxis desarticulada más propia de la conversación cotidiana que de la prosa utilitaria. Esta sintaxis es una de las características de THE WRECK OF THE DEUTSCHLAND:

The frown of his face
 Before me, the hurtle of hell
 Behind, where, where was a, where was a place? (Est. 3)

O unteachably after evil, but uttering truth,
 Why, tears! is it? tears; such a melting, a madrigal start! (Est. 18)

A través de todo el poema hay oraciones sin verbo y sin sujeto, oraciones que empiezan como una pregunta y terminan como una aseveración, o son interrumpidas por exclamaciones; oraciones que contienen construcciones incompletas, y otras que contienen repeticiones propias de la conversación:

But how shall I... make me room there?
 Reach me a ... Fancy, come faster -
 Strike you the sight of it? (Est. 28)

Pero como dice James Milroy (1), esta sintaxis desarticulada es muy conveniente para expresar las emociones tumultuosas que ocurren en el DEUTSCHLAND; pero ejemplos de sintaxis propia del habla coloquial se encuentran a través de toda la poesía de Hopkins, en poemas que son más 'simples' que el DEUTSCHLAND, en lugares donde las emociones son menos intensas o no existe acción dramática. Es bien sabido que la poesía de Hopkins está llena de exclamaciones, entre ellas Oh y Ah:

Look at the stars! look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!

(No. 32, THE STARLIGHT NIGHT)

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle!

(No. 36, THE WINDHOVER)

Los imperativos, usados para urgir o mandar, son comunes en el diálogo de obras de teatro o novelas, pero no son comunes en la prosa narrativa, descriptiva o persuasiva. Con ese aire de urgencia y fácil comunicación Hopkins se aproxima al habla cotidiana.

Otras exclamaciones son características de su forma de celebrar los acontecimientos:

...up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds!

(No. 38, MURRAHING IN
HARVEST)

No hay verbo, no se relata nada. Es una celebración; como en una conversación podemos celebrar que hay buen tiempo al decir, 'What a lovely day!'

(1) James Milroy, The language of Gerard Manley Hopkins, André Deutsch, Ltd., Londres, 1977, p. 28.

Los largos paréntesis que se encuentran en el DEUTSCHLAND, dan idea de un aparte en la conversación, y también se encuentran en muchos otros poemas:

Sydney Fletcher, Bristol-bred,
 (Low lie his mates now on watery bed)
 Takes to the seas and snows
 As sheer down the ship goes.

(EURYDICE, vv. 57-60)

Y aquí es pertinente hacer una aclaración y explicar que muchos otros poetas han usado imperativos y hasta diálogos y expresiones sacadas de la lengua común y corriente, aunque no hayan considerado necesario usar la lengua cotidiana consistentemente como base de su poesía. Uno de los poetas que, en su tiempo, usó métodos parecidos a los de Hopkins es John Donne, como se puede apreciar en varios de sus poemas. (1)

Naturalmente, es difícil discernir si muchas de estas formas sintácticas, que Hopkins usa deliberadamente, se deben considerar como ejemplos de 'current language heightened' o sólo de 'current language'. No podemos saber si la intención de Hopkins era realzar o no la lengua al usarlas. Pero esto no quiere decir que las debamos ver como desviaciones de la gramática tradicional (la gramática de los textos escolares), puesto que si no siguen la gramática propia de la lengua escrita, sí siguen las normas usuales del habla cotidiana.

W. A. M. Peters considera que el primer verso de FELIX RANDAL, constituye una desviación de las normas del sistema gramatical y sintáctico de la lengua al repetir el sujeto:

(1) John Donne, The Elegies and the Songs and Sonnets, O.U.P., London, 1965. Como ejemplos 'The Sunne Rising', p. 72 y 'The Canonization', pp. 73 y 74.

Felix Randal the farrier, O is he dead then? (1)

Pero no creemos que se rompan las normas de la lengua hablada cotidiana, pues la primera parte del verso nombra el sujeto de la oración y del poema; pero no está unido a un verbo; por el contrario, lo que parecería ser una aseveración se convierte en una pregunta, y el sujeto es vuelto a nombrar: 'o is he dead then?'.

Peters da varios ejemplos de líneas que empiezan de modo más o menos semejante:

The Eurydice--it concerned thee, O Lord:

(EURYDICE, est. 1)

Into the snow she sweeps,
Hurling the haven behind,
The Deutschland, on Sunday! ...

(DEUTSCHLAND, est. 13)

Peters nos explica que el sujeto psicológico de la oración no es siempre el sujeto lógico; cuando esto es así, ello constituye una irregularidad sintáctica, como en:

Sweet fire the sire of muse, my soul needs this! ...

(No. 76, To R. B.)

Aquí el sujeto lógico es 'my soul'; pero 'sweet fire the sire of muse', que funge como antecedente de 'this' es el sujeto psicológico.

También en:

Mine, O thou lord of life, send my roots rain.

(No. 74)

Aquí el sujeto del imperativo (no nombrado) es el sujeto lógico, pero el sujeto psicológico es la frase apelativa 'O thou lord of life', y

(1) W.A.M. Peters, Gerard Manley Hopkins, A Critical Essay towards the Understanding of his Poetry. Oxford: Basil Blackwell, 1970. P. 87.

'mine', que estrictamente no puede ser sujeto, pero que está en la posición de antecedente del imperativo, es un pronombre posesivo relacionado con 'thou' y con 'roots'.

Sin embargo, el significado es claro, y si recordamos que debemos tratar de oír el verso más que leerlo, veremos que estos fenómenos son normales en la conversación. El mismo Peters confirma nuestra argumentación cuando dice: 'In affective speech this turn is very frequent'. (1)

La clase de poesía cuyo vocabulario, gramática y estructuras se parecen a los usados por las personas comunes y corrientes en sus conversaciones cotidianas, no podía estar constreñida en los estrechos límites de los ritmos silábicos que generalmente se usaban en la época victoriana. Hopkins ya había observado que los ritmos acentuales usados por los dramaturgos isabelinos en ciertos pasajes dramáticos no eran silábicos. Desde 1868, antes de entrar al noviciado, ya escribe a Bridges sobre sus hallazgos relacionados con los ritmos ingleses:

'I hope you will master the peculiar beat I have introduced into St. Dorothea. The development is mine but the beat is Shakspeare -- e.g.

Why should this desert be? -and
Thou for whom Jove would swear -where the rest of the
lines are eight-syllabled or seven-syllabled.' (2)

(1) Ibid., p. 87.

(2) LB, pp. 24-25. Agosto de 1868.

Esta es una de las versiones del poema al que alude Hopkins: (1)

I bear a basket lined with grass.
I'am so'light'and fair'
Men are amazed to watch me pass
With'the baskét I bear;

(No.25)

(LINES FOR A PICTURE OF St. DOROTHEA)

Como podemos ver por este fragmento, el ritmo de este poema es "accidental", ya al "sprung rhythm", en cuanto que el poeta cuenta los acentos solamente, pone énfasis y acentúa una palabra que normalmente no llevaría acento tónico, 'I', y yuxtapone dos acentos, 'so'light'!. En las notas a EARLY POEMS (2), los editores dicen que probablemente este poema es de los primeros experimentos de Hopkins en "sprung rhythm".

No podemos saber si Hopkins hizo otros experimentos sobre ritmos acentuales en aquella época, puesto que destruyó los poemas que tenía en su poder antes de entrar al noviciado. (3) Pero por sus diarios podemos ver cómo, aunque no escribiera poesía, Hopkins estaba interesado en la lengua hablada. El oído del poeta registraba la pronunciación, la sintaxis y el ritmo de la lengua común que oía a su alrede-

(1) Poems, p. 35

(2) p. 252. Véase también otras versiones del poema: No. 10 y notas, p. 249, y Appendix A, pp. 334-345

(3) Hopkins destruyó los poemas que tenía en su poder, como un gesto o señal de que ya no se dedicaría a la poesía; pero no se interesó en recoger o destruir los versos suyos que tuvieran sus amigos o parientes. Los 27 "Early Poems", fueron recopilados después de su muerte. (Véase Introduction y Preface to Notes en Poems).

dor, como en 1871: (1)

Lancashire-- 'of all the wind instruments big droom fots me best'. --Old Wells directing someone how to set a wedge in a tree told him that if he would put it so and so he would 'fot it agate a riving'. --The omission of the is I think an extension of the way in which we say 'rather', 'government' etc: they use it when there is a relative in order to define. --They say frae and aboon

6 como en 1872: (2)

Sticklen/ Devonshire for the foamy tongues of water below falls
March 23--They say here th'hee road for the high road and steel
for stile.

6 como en 1873: (3)

July--Provincial's day. Mr. Vaughan (4) took off Cornelius the philosopher's servant --'a-bullockin', ay and a-bullyraggin' t'oo', that is bullying, using abusive words: also (as I heard afterwards) how the Queen told the Shah when he wanted one of his courtier's heads struck off for bad horsemanship at Windsor that he had better not coon ahn, that road

Hopkins habla a Dixon de su poesía en una carta fechada en 1878. (5)
En ella le explica sobre su silencio poético de siete años y le menciona que el hecho de reunir las notas para sus cátedras (en 1873-74), le había ayudado a definir sus ideas sobre ritmos acentuales. También le habla de su inquietud por un nuevo ritmo acentual que por ese tiempo empezó a percibir y que le acosaba frecuentemente, y que había empleado en THE DEUTSCHLAND al volver a escribir poesía. Hopkins dice a Richard Watson Dixon:

(1) JP, p. 211.

(2) JP, p. 219.

(3) JP, p. 232.

(4) JP, p. 422, (Notas) -232. Vaughan, Bernard John (1847-1922), became the most widely known of Hopkins's Jesuit contemporaries. (El éxito que obtenía en sus sermones en Lancashire, en los cuales mezclaba 'slang' y 'crudo epigram', se relaciona con lo que aquí dice Hopkins.)

(5) CD, pp. 12-16.

'You ask, do I write verse myself. What I had written I burnt before I became a Jesuit and resolved to write no more, as not belonging to my profession, unless it were the wish of my superiors; so for seven years I wrote nothing but two or three little presentation pieces which occasion called for. But when in the winter of '75 the Deutschland was wrecked in the mouth of the Thames and five Franciscan nuns, exiles from Germany by the Falck Laws, aboard of her were drowned I was affected by the account and happening to say so to my rector he said that he wished someone would write a poem on the subject. On this hint I set to work and, though my hand was out at first, produced one. I had long had haunting my ear the echo of a new rhythm which now I realised on paper.'

Hopkins hace un resumen de su 'sprung rhythm', explicando a Dixon que en realidad no es una idea totalmente nueva, puesto que el ritmo ha sido usado de diversas maneras en diferentes épocas; pero, que él sepa, ningún poeta moderno lo ha usado consistentemente como un principio rítmico: (1)

'To speak shortly, it consists in scanning by accents or stresses alone, without any account of the number of syllables, so that a foot may be one strong syllable or it may be many light and one strong. I do not say the idea is altogether new; there are hints of it in music, in nursery rhymes and popular jingles, in the poets themselves, and, since then, I have seen it talked about as a thing possible in criticism. Here are instances--"Ding, dong, bell; Pussy's in the well; Who put her in? Little Johnny Thin. Who pulled her out? Little Johnny Stout". For if each line has three stresses or three feet it follows that some of the feet are of one syllable only. ...

But no one has professedly used it and made it the principle throughout, that I know of. Nevertheless to me it appears, I own, to be a better and more natural principle than the ordinary system, much more flexible, and capable of much greater effects. ...

Hopkins tenía una formación humanística muy sólida cuando escribió las notas para sus cátedras a las que alude en la carta a Dixon, puesto que se había graduado con honores en Letras Clásicas unos años antes de recibir el encargo de preparar a los alumnos de Roshampton.

(1) CD, pp. 14-15.

El ensayo 'RHYTHM AND THE OTHER STRUCTURAL PARTS OF RHETORIC - VERSE', (1)

que ya hemos dicho que constituye parte de las notas citadas, es muy técnico y contiene citas en varias lenguas (incluidas latín, griego y hebreo), y la gran erudición que el poeta muestra en ellas está definitivamente fuera de la argumentación de esta tesis, pero nos sirven como prueba de que desde esa época el poeta ya había hecho estudios muy completos sobre el verso inglés y tenía puntos de vista muy definidos sobre rima, ritmos silábicos, ritmos en los cuales el acento tónico cuenta más que el número de sílabas, longitud de las sílabas en varias lenguas (y sílabas inglesas), aliteración, relación entre poesía y música, verso blanco, y muchas otras observaciones sobre formas poéticas y prosa.

Pero aunque sea someramente, es interesante revisar sus explicaciones sobre ritmos silábicos y ritmos acentuales en diversas lenguas y ver cómo el poeta hace observaciones sobre las diversas formas de pronunciar las sílabas tónicas fuertes seguidas por sílabas débiles en palabras inglesas como,

'veterinary' e 'incómparable'

o palabras con fuerte acento subordinado como,

'únderstánding' y 'óvercómá'. (2)

Esto lo lleva a definir un pie de verso en los ritmos acentuales de la siguiente manera:

'A foot is two or more syllables, running to as many as four or five, grouped about one strong beat.' (3.)

(1) JP, pp. 267-289
(2) y (3) JP, p. 271.

Como ejemplo de verso inglés acentual cita dichos populares sobre el tiempo:

Márch dust, April shówers
Bring forth Máy flowers

In April	Cóme he will,	
In Máy	He sings all dáy,	
In Júné	He chánges his túne,	
In Julý	He prepáres to flý,	
In August	Gó he múst	(1)

y las primeras líneas de la parte segunda de Piers Plowman:

What this móuntain beméneth / and this érke dále
And this fofe fólð, fúl of folk / féire Ischall ow schéwe.
A lóvely ládi on leór / in líne iclóthed

....

Al hou thei bén / abóute the máse?
The moste párti of the péple / that pásseth noú on eórthe (2)

Hopkins opina que este ritmo acentual tiene en cuenta el tiempo como si fuera un ritmo cuantitativo. La cadencia está medida por el acento o el énfasis, no por el número de sílabas; de manera que una sílaba fuerte (que lleva el acento), puede ser igual a dos débiles, o a menos de dos, o a más de dos, o a otra sílaba fuerte. En inglés los grandes maestros han usado este ritmo acentual: (3)

Shakespeare-

Toád that únder cóld stóne

and-

Sloóp thou first i'th chármed pótt

and-

Why should this désert bé?

and-

Thóú for whóm Jóve would sweár-;

Campbell-

As yo sweep through the dóep-;

Hamilton-

(1) y (2) JP, p. 277.

(3) JP, (sic), p. 278.

Búsk yó, búsk / ye, my bóunny bóunny bríáo
 Búsk yó, búsk / ye, my wíásóme márrów

and-

Thén build, thén build, ye sisters, sisters sád,
 yé sístérs sád, his tómb with sórrów-

(1)

También en el Prefacio para sus poemas que dejó a Robert Bridges, Hopkins da una breve explicación de lo que constituye el ritmo acentual al hablar de su 'sprung rhythm': (2)

Note on the nature and history of Sprung Rhythm-- Sprung Rhythm is the most natural of things. For (1) it is the rhythm of common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them. (2) It is the rhythm of all but the most monotonously regular music, so that in the words of choruses and refrains and in songs written closely to music it arises. (3) It is found in nursery rhymes, weather saws, and so on; because, however these may have been once made in running rhythm, the terminations having dropped off by the change of language, the stresses come together and so the rhythm is sprung. (4) It arises in common verse when reversed or counterpointed, for the same reason.

En efecto, al examinar aconeramente el ritmo del inglés moderno, se puede observar lo siguiente: A diferencia de otras lenguas, como el francés, en las que a todas las sílabas se les da más o menos el mismo énfasis, en el habla inglesa moderna lo natural es poner un marcado acento cada dos o tres sílabas. Además, aunque esto es relativamente regular, cuando los interlocutores están emocionalmente interesados en algo, ponen más énfasis en determinadas palabras. Al juntarse varias sílabas o palabras monosilábicas acentuadas el ritmo es más abrupto. Esto es más evidente cuando los interlocutores usan exclamaciones, o se interrumpen y luego prosiguen, o repiten de otra manera lo dicho anteriormente.

(1) JP, (sic), p. 278.

(2) Poems, p. 48.

Como podemos ver por los siguientes versos, el nuevo ritmo de Hopkins era evidentemente abrupto, tomaba en cuenta las palabras que llevaban la carga del acento dramático o emocional y se asemejaba a la conversación:

The dense and the driven Passion, and frightful sweat;
Thence the discharge of it, there its swelling to be,
Though felt before, though in high flood yet--
What none would have known of it, only the heart, being hard at bay,

Is out with it! Oh,
we lash with the best or worst:
Word last! How a lash-kept plash-capped aloe
Will, mouthed to flash-burst,
Gúgh!--Flush the man, the being with it, sour or sweet,
Brim, in a flash, full!

(tomado de DEUTSCHLAND, Est. 7 y 8)

Walter Ong comenta (1), que el sentido de estos versos pide que se griten o se declamen, y que no debe temerse que se pierda el ritmo al hacerlo. Por el contrario, al gritar o declamarlos, se encontrará el verdadero énfasis y la carga emocional de las palabras que llevan el acento tónico.

Hopkins explica muchas veces que en este ritmo acentual el acento tónico es más enfático que en los ritmos comunes. A Dixon le escribe el 14 de enero de 1881 (2):

The new prosody, Sprung Rhythm, is really quite a simple matter and as strict as the other rhythm.

Its principle is that all rhythm and all verse consists of feet and each foot must contain one stress or verse-accent; so far is common to it and Common Rhythm; to this it adds that the stress alone is essential to a foot and therefore even one stressed syllable may make a foot and consequently two or more stresses may come running, which in common rhythm can; regularly speaking, never happen. But there may and mostly there does belong to a foot an unaccented portion or 'slack': now in common rhythm, in which less is made of stress, in which less stress is laid, the slack must be always one or else two syllables, never less than

(1) Walter J. Ong, Hopkins' Sprung Rhythm and the Life of English Poetry, in Immortal Diamond, Octagon Books, New York, 1969., p. 144.

(2) LD, p. 39.

one and never more than two, and in most measures fixedly one or fixedly two, but in sprung rhythm, the stress being more of a stress, being more important, allows of greater variation in the slack and this latter may range from three syllables to none at all--regularly ...

Asimismo, Hopkins habla a Bridges de la importancia de poner el debido énfasis en el ritmo acentual, puesto que el acento enfático es lo que le da vida a este ritmo. Así dice el 21 de mayo de 1878: (1)

To do the Eurydice any kind of justice you must no slovenly read it with the eyes but with your ears, as if the paper were declaiming at you. For instance the line 'she had come from a cruise training seamen' read without stress and declaim is mere Lloyd's Shipping Intelligence; properly read is quite a different thing. Stress is the life of it.

Hopkins pensaba que su poesía debía ser leída en voz alta, pero no para ser embellecida como demanda la retórica, sino para darle el verdadero énfasis al sentido de los versos. Así dice a Bridges el 11 de diciembre de 1866: (2)

Of this long sonnet above all remember what applies to all my verse, that it is, as living art should be, made for performance and that its performance is not reading with the eye but loud, leisurely, poetical (not rhetorical) recitation, with long rests, long dwells on the rhyme and other marked syllables, and so on.

Hemos visto que Hopkins creía que su 'sprung rhythm' estaba basado en los ritmos naturales del habla inglesa. En realidad, una norma como la del 'sprung rhythm' es reconocida por los fonéticos como inherente en esta habla. Así explica O'Connor: (3)

Syllable length in English is ... closely related to rhythm. Rhythm in English ... is based on the stressed syllable. utterances are broken up into groups of syllables each of which contains one and only one stressed syllable. For example compare the man laughed and The manager laughed; the syllables /mə'n/ and /lɑ:ft/ are stressed in both, but the length of /mæn/ is very much shorter

(1) LB, pp. 51-52

(2) LB, p. 246 (probablemente Spelt from Sibyl's Leaves, no. 61).

(3) J. D. O'Connor, Phonetics, Harmondsworth, 1973, pp. 197-8.

in 'manager' than in 'man' because there is a strong tendency for the syllables between stresses to be compressed into the same time: so we say the word manager in not much more time than man and therefore the syllable /mae.n/ is very different in length in the two cases.

También cuando hace la comparación de nine famous men, nine ignorant men, ninety famous men, nine terrifying men, con la cual explica la tendencia a acortarse que tienen las sílabas fuertemente acentuadas, cuando más sílabas débiles tienen que ser acomodadas en la frase.

Aquí O' Connor parece ser Hopkins explicando su 'sprung rhythm': (1)

But the strong tendency to have the stresses occurring on a regular beat is certainly there: it has a considerable effect on the duration of sounds and syllables and it gives a very typical rhythmical character to the language in which it operates.

Hopkins tenía razón al describir su 'sprung rhythm' como algo inherente en el habla inglesa y al intuir que algo semejante era la norma de la poesía inglesa antigua. Y decimos intuir, puesto que Hopkins mismo confiesa a Dixon su 'ignorancia' sobre literatura inglesa, (2) pues por sus deberes religiosos y por su formación como especialista en Letras Clásicas, Hopkins no había estado en contacto más que con los autores reconocidos de su época, los cuales, salvo contadas excepciones, estaban dentro de la tradición spenseriana. Así, en su tiempo de estudiante, Hopkins no había podido estudiar Old English seriamente, ni apreciar los llamados poetas metafísicos, ni estar en contacto con los poetas antiguos y modernos que, de alguna manera, negaban la tradición del verso acentual.

La influencia de Spenser había sido determinante, desde que en su tiempo había hecho una revolución poética y había sido aclamado como el poeta nuevo. Sus seguidores habían puesto gran énfasis

(1) Op. cit., pp. 238-9.

(2) CD, pp. 14, 16, 23, 83.

en usar formas suaves, no abruptas, que tuvieran un mínimo decoro literario (continuous literary decorum (1), como diría Bridges), y en general, los ritmos acentuales propios de la poesía declamatoria o dramática habían sido sustituidos por metros silábicos. (Como los llamaría Hopkins, 'common or running rhythms'.)

Naturalmente, en su gran mayoría, los poetas habían seguido los lineamientos de la poesía de Spenser y habían creado una tradición en la que se habían escrito los mejores poemas de los autores citados en las antologías de los siglos dieciocho y diecinueve.

En esta manera de escribir verso inglés, se debe crear un ritmo regular y arreglar las palabras de manera que la alternación de sílaba tónica-átona (o tónica - átona, átona) forme un patrón recurrente. Naturalmente no sólo es el pentámetro yámbico, aquí caben otras combinaciones, pero el ritmo debe ser recurrente, no irregular o abrupto o acentual. Y, naturalmente con variaciones para evitar la monotonía. Así se puede apreciar en la ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCH-YARD de Gray (ya citada más arriba):

The Curfew tolls the knell of parting day;
The lowing herd winds slowly o'er the lea;
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

o en los MUTABILITIE cantos de Spenser:

When I bethinke me on that speech whyleare
Of Mutabilitie, and well it way.

La alternación del acento crea un ritmo regular, como el de música elemental sin sofisticaciones. Como el ritmo forma un patrón alternado, se puede variar invirtiendo el pie de verso o incluyendo un pie

(1) Poema, Bridges' notes, 4th edition, p. 239

que no está claramente decidido, siempre que estas variaciones no lleguen a destruir el patrón del ritmo impuesto. Esto lo podemos ver en el Soneto XXXIII de Shakespeare (inversión de pie de verso):

'Stealing unseen to west with this disgrace!'

o en el Soneto XXX de Shakespeare (un pie que no está decidido):

'And with old woes new wail my dear time's waste.'

Hemos querido hablar de estos ritmos regulares ('running' o 'common rhythms'), sólo para destacar que el nuevo lenguaje poético que se basaba en la lengua hablada requería otros ritmos, como:

And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow.

(DEUTSCHLAND,
Est. 13)

o los acentos yuxtapuestos de la estrofa 8, citada más arriba:

'l^ush-kept, pl^ush-capped'

El 'sprung rhythm' puede asimilar estos acentos yuxtapuestos y también el acento o énfasis que surge del sentimiento o del decir acalorado o dramatizado. Como hemos visto que Hopkins dijo a Dixon:

'in sprung rhythm the stress is more of a stress'

En este capítulo hemos querido hablar de las innovaciones que Hopkins propuso para poder usar la lengua hablada como base del lenguaje poético, y una de ellas era usar estos ritmos. Más adelante podremos ver cómo el ritmo, las rimas y las aliteraciones contribuyen a realzar y ennoblecer la lengua del poeta.

CAPITULO SEGUNDO

Lo distintivo e individual del lenguaje poético.

El ser poeta, para Hopkins como para otros grandes escritores, significa crear un estilo personal, ser uno mismo en el acto de escribir. El poeta tiene que diferenciar su estilo de la herencia estilística de otros y mostrar su propio 'inscape', su originalidad como poeta.

Hopkins definió lo que entendía por individualidad de estilo en una carta a Patmore del 7 de noviembre de 1886:

... he was a poet as the Irish are-- to judge by the little of his I have seen-- full of feeling, high thoughts, flow of verse, point, often fine imagery and other virtues, but the essential and only lasting thing left out-- what I call inscape, that is species of individually-distinctive beauty of style ...

(1)

Pero Hopkins usó la palabra 'inscape' de muy diversas maneras, no sólo para definir el estilo de los poetas. Primordialmente la usó para definir los aspectos de una cosa (o grupo de cosas), que constituyen su individualidad; es decir, la individualidad especial del ser, su belleza individualmente distintiva, o si no hay belleza, la verdadera esencia de su naturaleza.

Y si para este patrón unificado de los atributos esenciales de las cosas Hopkins inventó la palabra 'inscape', para la energía cohesiva que sostiene el 'inscape' y plasma la esencia del ser usó la palabra 'instress' (También 'stress', 'stressed' e 'instressed').

(1) FL, p. 225. (Hopkins se refiere a Samuel Ferguson 1810-86).

Naturalmente, la idea de definir la esencia del ser individual, el concepto del 'inscape', está conectada con la idea de usar la palabra adecuada para cada contexto. Es decir, también las palabras tienen su propio 'inscape', independientemente de su significado.

En su ensayo POETRY AND VERSE, escrito probablemente en 1874, Hopkins enfatiza su idea de que la poesía es lengua hablada, y que la lengua tiene su propio 'inscape':

Some matter and meaning is essential to it but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. (Poetry is in fact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake-- and therefore the inscape must be dwelt on. (1)

Como veremos al hablar del vocabulario del poeta en el Capítulo Cuarto, Hopkins siempre busca la palabra que describa perfectamente la esencia del objeto a que se refiere. Y si no encuentra la palabra adecuada, Hopkins forma una nueva, por medio de derivaciones o procedimientos semejantes, o usa las ya existentes dándoles otras categorías gramaticales u otras significaciones. O usa infinidad de palabras compuestas y aún rimeros de palabras, que en realidad son largas y complejos nominativos; no son frases, sino palabras que definen al ser en sí mismo al nombrarlo de esta manera: 'drop-of-blood-and-foam-dapple/ Bloom; 'Wiry and white-fiery and whirlwind-swivelled snow'; 'wimpled-water-dimpled, no-by morning-matched face'. (2)

(1) JP, p. 289.

(2) Frases tomadas de: THE MAY MAGNIFICAT (Est 10); DEUTSCHLAND (Est 13); THE GOLDEN ECHO (No. 59).

Pero Hopkins no solo habla del 'inscape' de determinada hoja o determinado árbol. También describe el 'inscape' de la campiña toda, lo que hoy llamaríamos la ecología del lugar, como cuando habla del juego del viento, y del sol y la sombra en BINSEY POPLARS (No. 43), del que aquí citamos la primera estrofa y la mitad final de la tercera:

My aspens dear, whose airy cages quelled,
 Quelled or quenched in leaves the leaping sun,
 All felled, felled, are all felled;
 Of a fresh and following folded rank
 Not spared, not one
 That dandled a sandalled
 Shadow that swam or sank
 On meadow and river and wind-wandering weed-winding bank.

.....
 Ten or twelve, only ten or twelve
 Strokes of havoc unselved

The sweet especial scene,
 Rural scene, a rural scene,
 Sweet especial rural scene.

En NATURE IS-A HERACLITEAN FIRE (No. 72), Hopkins describe las grandes formaciones de viento y nubes, roca y agua, en las cuales el 'inscape' de las nubes, 'cloudscape', está 'instreaced' (como plasmado y enaltecido por el viento):

Cloud-puffball, torn tufts, tossed pillows / flaunt forth, then
 chevy on an air-
 built thoroughfare: heaven-roysterer, in gay-ganga / they
 throng: they glitter in marches.

Naturalmente, Hopkins también piensa en el 'inscape' de las personas, aunque el 'inscape' de FELIX RANDAL (No. 53), el herrero fallecido, está diluido en todo el poema. Pero la espléndida imagen del herrero cuando joven 'at the random grim forge, powerful amidst peers' tiene su contraparte en la mención del caballo 'the great drayhorse' con 'his bright and battering sandal'.

No sólo el poeta debe tener su propio 'inscape', sino que también cada poema debe tener su 'inscape', su propia personalidad, su diseño distintivo e individual. Por ejemplo, el poema THE SEA AND THE SKY-LARK (No. 35), se podría analizar diciendo que es un soneto, describiendo las rimas, el metro y cosas semejantes. Pero eso no es lo que nos interesa. Lo más interesante para lo que nos ocupa es que la segunda estrofa del soneto, constituye la evocación del canto del pájaro. Y que esta descripción del canto de la alondra está hecho en una sola frase:

Left hand, off land, I hear the lark ascend,
 His rash-fresh re-winded new-skein'd score
 In crips of curl off wild winch whirl, and pour
 And pelt music, till none's to spill nor spend.

Hopkins mismo explicó a Bridges lo que su amigo había encontrado oscuro en una carta del 26 de noviembre de 1882:

The word is more and is a midline rhyme to score, as in the next line round is meant in some way to rhyme to down. 'Rash-fresh more' (it is dreadful to explain these things in cold blood) means a headlong and exciting new snatch of singing, resumption by the lark of his song, which by turns he gives over and takes up again all day long, and this goes on, the sonnet says through all time, without ever losing its first freshness, being a thing both new and old... The skein and coil are the lark's song, which from his height gives the impression (not to me only) of something falling to the earth and not vertically quite but tricklingly or wavingly, something as a skein of silk ribbed by having been tightly wound on a narrow card or a notched holder or as a fishingtackle or twine unwinding from a reel or winch!

.....
 The lark in wild glee races the reel round, paying or dealing out and down the turns of the skein or coil right to the earth floor, the ground, where it lies in a heap, as it were, or rather is all wound off on to another winch, reel, bobbin, or spool in Fancy's eye by the moment the bird touches earth and so is ready for a fresh unwinding at the next flight.

En este poema 'the oneness of being', es decir la esencial unidad del ser, es percibida por todos los sentidos, no sólo por el oído del músico. Para Hopkins, la alondra es su canto, y el cernicalo (el halcón) es su vuelo. Así ha percibido el poeta a los dos pájaros.

Todas las cosas, todas las creaturas, tienen derecho a tener su propio ser, su propia individualidad. Así dice Hopkins en el soneto AS KINGFISHERS CATCH FIRE (No. 57):

Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves --goes itself; myself it speaks and spells,
Crying What I do is me: for that I came.

Hopkins, como otros poetas, percibe a cada creatura como un único y distinto impulso de la vida. Se ha dicho que todos los poetas tienen algo de panteístas; y si Hopkins no podía permitirse pensar como panteísta, no podía dejar de sentir como uno de ellos.

Así vemos en el soneto GOD'S GRANDEUR (No. 31) en que el poeta-sacerdote ve al mundo impregnado de la grandeza de Dios:

The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining from shook foil;
It gathers to a greatness, like the ooze of oil
Crushed. ...

También cuando en el soneto HURRAHING IN HARVEST (No. 38), describe el 'inscape' del verano:

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stocks rise
Around; up above, what wind-walks! what lovely
behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?

como la cosa más natural del mundo, el poeta jesuita levanta sus ojos al cielo para admirar la obra divina:

I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;

es decir, levanta los ojos al cielo para descubrir a Nuestro Salvador,
y claramente ve su cuerpo como imbuido en el mundo.

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic --as a stallion stalwart, very-violet-sweet!--

Hay una correspondencia entre el 'inscape' de las cosas percibidas
y el que las contempla. La fuerza cohesiva, el 'instress' de la co-
sa percibida, ha sido aprehendida por el observador, 'the beholder'
wanting'.

These things, these things were here and but the beholder
Wanting! which two when they once meet,
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him O half hurls earth for him off under his
feet.

El mismo pensamiento aparece en la estrofa 5 del DEUTSCHLAND:

I kiss my hand
To the stars, lovely-asunder
Starlight, wafting him out of it; and
Glow, glory in thunder!
Kiss my hand to the dappled-with-damson west:
Since, tho' he is under the world's splendour and wonder,
His mystery must be instressed, stressed!
For I greet him the days I meet him, and bless when I under-
stand.

Aquí también está el observador, 'the beholder wanting', que percibe
el 'inscape' de la naturaleza y de la obra de Dios, y la fuerza cohe-
siva ('instressed, 'stressed') del misterio divino en ella. Hopkins
rechaza la religión natural de algunos de los románticos y restaura
la figura central del hombre dentro de la creación.

La magia del lenguaje de Hopkins está nutrida de esta búsqueda
de la individualidad de lo que percibe y de la precisión de las pala-
bras empleadas.

Otros poetas victorianos escribían sobre tópicos distantes de la vida ordinaria. Así, era natural que para capturar la esencia del pasado remoto, los poetas usaran un lenguaje arcaico, o una imitación de éste. (1) David Daiches tiene palabras muy duras al hablar de la generalidad de estos poetas:

The Victorians cultivated many kinds of poetry--philosophical, meditative, dramatic, patriotic...
... with techniques which utilized a great variety of verse forms and exploited rhythmic effects and vowel music with considerable virtuosity. But the virtuosity tended to grow even narrower, becoming the mere refinement of traditional forms or the clever patterning of rhymes and rhythms; it was rarely the technical response to a new imaginative need, but rather a careful scraping of the barrel of a poetic tradition. (2)

Pero Hopkins sostenía que 'a perfect style must be of its age'. (3) Por eso, en la poesía de su madurez, Hopkins usa imágenes sacadas de la vida contemporánea y emplea los ritmos del habla cotidiana, en oposición a la vaguedad, dicción anticuada e imágenes imprecisas de muchos poetas post-románticos. Pues, según Hopkins, el gusto por escribir en un lenguaje obsoleto inducía a usar *clisés* trillados tanto en la dicción como en las imágenes. 'It destroyed earnest', es decir la debida concentración, 'It blinded one to the importance of life around one, suppressed freedom in language and dulled perception'. (4)

Según Arthur MacGillivray en su estudio HOPKINS AND CREATIVE WRITING (5), para escribir de manera creativa hay que luchar hasta encontrar un estilo propio. Además, hay que comprender la importancia de usar el habla ordinaria moderna y escribir más para el oído que para la vista, y cesar de componer, a la manera de los chinos, en un lenguaje literario. Y pone como ejemplo a Hopkins, que escri-

(1) Como ejemplos podemos citar a Tennyson ('Mariana', 'Morte D'Arthur'), a Mathew Arnold ('Empedocles on Etna'), a Dante Gabriel Rossetti ('Troy Town'), a William Morris ('The Defence of Guinevere'), a Swinburne ('Atalanta in Calydon').

(2) David Daiches, A Critical History of English Literature, Secker & Warburg, Londres, 1972 (c. 1969), p. 1041.

(3) CD, p. 99. (Ya citado)

(4) LB, p. 218. Véase también p. 89.

(5) Arthur MacGillivray, "Hopkins and Creative Writing", en Immortal Diamond, Octagon Books, New York, 1969, p. 53.

bía sobre la vida a su alrededor: Como Hopkins estaba interesado en la vida espiritual, escribió sobre la obra de Dios en la naturaleza, sobre la Virgen María, sobre el jubileo de un obispo, la vida de un hermano lego, la primera comunión de un soldado, el sacrificio y la Resurrección. Como estaba interesado en la gente, Hopkins escribió poemas sobre un amigo, sobre un músico fallecido, sobre un jornalero, la muerte de un herrero, un soldado, los hermanos, una boda, los desempleados. Mirando a su alrededor, Hopkins encontró temas en un naufragio, en una posada, una casa en un valle, una linterna en la noche, una vela, la ciudad de Oxford o la belleza. Y mirando a su interior, el poeta examinó su corazón, la paz, la paciencia, la desesperanza, la soledad, la frustración, el exilio o el propósito de la vida. En verdad, ninguno de los poemas de su madurez están escritos sobre un tema de extracción libresco. (1)

Aunque Hopkins había escrito poesía desde pequeño, es en Oxford donde se interesa en teorías poéticas. En una carta escrita a su amigo Baillie, el 10 de septiembre de 1864 (2), Hopkins habla de Tennyson y Shakespeare y Wordsworth, y explica que el lenguaje del verso puede dividirse de tres maneras: El primero y más elevado es el lenguaje poético propiamente dicho, y éste sólo puede ser usado por los verdaderos poetas cuando están inspirados. Dice que todos sabemos lo que es la inspiración, pero que podría definirse como un estado anormal, de gran agudeza mental que puede surgir por diferentes causas. La segunda manera es así: Los poetas no siempre escriben cuando están inspirados, pero tienen un estilo propio, su propio dialecto, al que se puede llamar Parnassian. Sólo puede ser usado por los verdaderos poetas, pero no es verdadera poesía. Hay también una forma más elevada de Parnassian, al que se le podría llamar Castalian,

(1) Arthur MacGillivray, op. cit., p. 63.

(2) FL, pp. 68 a 78.

que podría ser la forma más baja del lenguaje poético inspirado. Hay poemas muy bellos escritos totalmente en este lenguaje. Para explicar más claramente dice que Shakespeare rara vez usa Parnassian, que Tennyson lo usa mucho y que a su Parnassian se le podría llamar Tennysonian. También dice que Wordsworth usa una intolerable cantidad de Parnassian. La tercera manera de escribir verso es meramente el lenguaje del verso opuesto a la prosa. Esta manera es usada por igual por el poeta y el postastro, o por un rimador ocasional.

Es interesante observar que aunque sus estudios de los clásicos griegos y latinos le dejaban poco tiempo para escribir poemas, esto no quiere decir que Hopkins dejara de pensar en la poesía. En sus diarios podemos encontrar anotaciones que constituyen la materia prima de sus versos. A menudo esto está especificado claramente:

Notes for poetry. Feathery rows of young corn. Ruddy, furred and branchy tops of the elms backed by rolling cloud. Frieze of sculpture, long-membered vines tugged at by reaching pursuant fauns, and lilies. (1)

Inmediatamente después de esta anotación podemos ver el primer borrador de su poema juvenil EASTER COMMUNION, del que son estos versos: (el subrayado es mío).

...Ye whom the East
With draught of thin and pursuant cold nips,
Breathe Easter now... (2)

Cuando años más tarde escribió DUNS SCOTUS'S OXFORD, Hopkins incorporó otra de estas palabras en el primer verso: (El subrayado es mío)

Towering city, and branchy between towers... (3)

(1) JP, Early diaries. Febrero-marzo, 1865, p.57.

(2) Poems, p. 21. (Hay algunas variantes al borrador de JP, p. 57)

(3) Poems, p. 79.

Podemos observar su interés por encontrar la palabra adecuada para cada contexto ('the inscape of the word', como diría más tarde Hopkins), en los diarios de su época de estudiante universitario. (Early Diaries 1863-6, y Journal 1866-75).

Hopkins tuvo la ventaja de vivir en la época victoriana, en la que había gran interés por las nuevas ciencias de la lingüística y la filología. Su entusiasmo por los orígenes, el significado y las conexiones de los vocablos entre sí se pueden ver claramente en su primer diario en el que incluye notas filológicas, hace conjeturas sobre etimologías y une vocablos en grupos:

Shear, shred, potsherd, shard.

The ploughshare that which divides the soil.

Share probably = divide.

Shrad also, which is the same as shred.

Shire, a division of land? Shore, where the land is cut by the water?

Show, cf. shred, a fall of water in little shreds or divisions? Short, cut off, curtailed. (1)

los cuales más tarde incorpora a su poesía para enriquecerla con estas asociaciones de significado:

A released shower, let flash to the shire...

(Deutschland, Est. 34)

en donde Cristo es representado como una lluvia descendiendo gentilmente sobre Inglaterra, sobre las divisiones o niveles de la tierra. También en su poema juvenil LINES FOR A PICTURE OF ST. DOROTHEA, No. 25, en el que 'starry shire', representa un nivel o división que al mismo tiempo es brillante:

In starry, starry shire it grew:

'St. Dorothea, Est. 3

(1) JP, Early Diaries, p. 12.

Como dice Norman H. MacKenzie (1), estas anotaciones de Hopkins en su diario eran parte de su preparación para el examen llamado MODERATIONS, que era la importante Parte Primera de su examen de grado en el que Hopkins obtuvo FIRST CLASS. En este examen se les exigía a los estudiantes contestar preguntas específicas sobre el origen de determinadas palabras, de acuerdo con las nuevas anotaciones de la ciencia de la Etimología, y compararlas con sinónimos (cognados) de otras lenguas, mostrar falsas derivaciones, significados técnicos y cosas semejantes. Aunque en su diario muchas de las derivaciones son sólo conjeturas y hay errores y se ve que Hopkins hacía las anotaciones con vistas a su examen, no hay duda que este trabajo tuvo influencia en su poesía posterior. Las notas casi desaparecen del diario después de septiembre de 1864 en que toma el examen, aunque reaparecen en su Journal, que sigue intermitentemente desde 1868. Por ejemplo, el 11 de mayo de 1873, hablando de 'bluebells' en 'Hodder Wood', usa otra vez la palabra 'shire', que vimos que estudió en su diario:

...the level or stage or shire of colour they make hanging in the air a foot above the grass... (2)

También en julio 9 de 1868 Hopkins usa 'shire':

The mountain ranges, as any series of body of inanimate like things not often seen, have the air of persons and of interrupted activity; they are multitudinous too, and also they express a second level with an upper world or shires of snow. (3)

(1) Norman H. MacKenzie, Hopkins; Oliver & Boyd, London, 1968.

(2) JP, Journal, p. 231.

(3) Ibid., p. 171.

Hopkins fue miembro correspondiente de la Philological Society, que había sido fundada en 1842, y que empezó a trabajar para hacer un diccionario que con el tiempo se convirtió en The Oxford English Dictionary. Hopkins nunca perdió el interés por las derivaciones y todavía en 1877-8 le escribió a Skeat acerca de la etimología de 'scop', 'kieve' y muchas otras palabras. (1)

En su Journal, Hopkins hace también anotaciones específicas de sus observaciones de la naturaleza en palabras que después usaría en su poesía. En el verano de 1873 escribió: (El subrayado, en mío)

Painted white cobbled foam tumbling over the rocks and
combed away off their sides again... I Saw big smooth flinty
waves... In an enclosure of rocks the peaks of the water
romped and wanderod. (2)

He aquí lo que escribió en DEUTSCHLAND:

And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow,
(Estrofa 13)

...dandled the to and fro
Through the cobbled foam fleecce...
(Estrofa 16)

They fought with God's cold--
And they could not and fell to the deck
(Crushed them) or water (and drowned them) or
rolled
With the sea-romp over the wreck.
(Estrofa 17)

El interés singular de Hopkins por el detalle mínimo se puede observar no sólo en sus dibujos y en sus diarios, sino también en las descripciones que hacía en muchas de las cartas a sus amigos. (3)
Esta técnica estaba de moda, y en una carta a su amigo Baillie, Hopkins

(1) FL, p. 282.

(2) JP, p. 235.

(3) FL y LB. Véase también JP, Appendix 1. p. 435.

dice que en esa época hacía muchos bosquejos 'a la manera de Ruskin':

I have particular periods of admiration for particular things in Nature: for a certain time I am astonished at the beauty of a tree, shape, effect, etc, then when the passion, so to speak, has subsided, it is consigned to my treasury of explored beauty, and acknowledged with admiration and interest ever after, while something new takes place in my enthusiasm. The present fury is the ash, and perhaps barley and two shapes of growth in leaves and one in tree boughs and also a conformation of fine-weather cloud. (1)

Estas son las clases de objetos que Ruskin define en su libro *Modern Painters*, en el que habla de las leyes útiles que producen formas particulares en las frondas que dan la gracia especial al tronco o a la rama del árbol o que caracterizan a las nubes en sus formas distintivas. Hopkins hasta usa las palabras de Ruskin para explicar 'la forma ideal de cada especie'; como decía Ruskin 'la ley', es decir, 'el patrón característico de una cosa particular'.

John Ruskin, Walter Pater (tutor y amigo de Hopkins), y Mathew Arnold (a la sazón catedrático emérito de Poesía), fueron las mayores influencias estéticas en Oxford. En su diálogo ON THE ORIGIN OF BEAUTY, (2) probablemente escrito para Walter Pater, Hopkins pone en boca de uno de los personajes (el profesor de Estética), la teoría que después definiría en la sola palabra 'inscape':

I mean that although a leaf might have an outline on one side so irregular that no law could be traced in it, yet if the other side exactly agreed with it, you would say there was a law or regularity about the leaf to make one side like the other. (3)

(1) FL, p. 55. (10 julio, 1863, sic.)

(2) JP, pp. 86 a 114.

(3) Ibid., p. 90.

Hopkins ya usa las palabras 'inscape' o 'instress' en su ensayo PARMENIDES (1), probablemente escrito en Oxford en 1866. Allí Hopkins se había interesado en los filósofos pre-Socráticos y especialmente en Parménides, el fundador de la escuela de Filosofía de Elea; el cual, según Aristóteles, creía sólo en la realidad sensible: 'It is and that it is impossible for it not to be, is the way of belief, for truth is its companion'. Hopkins empieza así su comentario:

His great text, which he repeats with religious conviction, is that Being is and No-being is not -- which perhaps one can say, a little over-defining his meaning, means that all things are upheld by instress and are meaningless without it. An undetermined Pantheist idealism runs through the fragments which makes it hard to translate satisfactorily in a subjective or in a wholly outward sense. His feeling for instress, for the flush and fore-drawn, and for inscape / is most striking and from this one can understand Plato's reverence for him as the great father of Realism.

Como vemos el mismo Hopkins dice que es difícil trasponer las ideas de Parménides sin dejar de dar una opinión propia. Y la da con cautela: 'which perhaps one can say, a little over-defining his meaning, means that all things are upheld by instress and are meaningless without it'.

Aquí 'instress' parece implicar una fuerza sobrenatural que es un punto de unión de toda la creación. Las ideas de Hopkins están imbuidas de cristianismo y el artista se une al metafísico para crear nuevas palabras como 'inscape' para discernir el patrón esencial de las cosas (species or individually-distinctive beauty), o como 'instress' o 'stress' para describir 'la fuerza que sostiene al 'inscape'.

Hay que leer, en las notas que posteriormente aparecen en su

(1) JP, pp. 127 a 130.

JOURNAL, sus observaciones minuciosas y entusiastas sobre las campañillas azules, o las formaciones de nubes, o las simples mazorcas de maíz, o las peculiaridades de una ramita de fresno; en las que Hopkins afirma con deleite 'It is', para comprender su necesidad de inventar nuevas palabras para describir la realidad presente a sus ojos. Así lo vemos en su comentario personal en el mismo ensayo sobre Parménides:

...indeed I have often felt when I have been in this mood and felt the depth of an instress or how fast the inscape holds a thing that nothing is so pregnant and straightforward to the truth as simple yes and is.' (1)

y también cuando más adelante trata de explicar como Parménides habla de la esencia individual del ser:

...of particular oneness or Being... (2)

Naturalmente, una de las mayores influencias para el desarrollo de la personalidad de Hopkins fue su conversión a Roma. Es interesante observar como desde marzo de 1865 hay en su poesía una intensificación espiritual, un deseo de poner todo en manos de Dios. (3)

El 12 de febrero de 1886, desde el Oratorio de Newman, donde estaba dando clases después de recibirse en la universidad, Hopkins informa a Baillie de su decisión de hacerse sacerdote, y le cuenta que ya no se dedicará a la pintura o a la poesía como profesión. Como sabemos, esta decisión de dejar de lado la poesía, de dedicarse por completo a su vocación religiosa, fue benéfica para el surgimiento del poeta original.

(1) Ibid., p. 127.

(2) Ibid., p. 130.

(3) Véanse los poemas que quedan de esta época en POEMS.

Es interesante leer las descripciones de paisajes y de nubes que Hopkins incluye en su JOURNAL durante su tour de Suiza en 1868, justamente antes de entrar al seminario de los Jesuitas. En estos pasajes Hopkins proclama una sensibilidad lozana y hedonística. Las observaciones son directas, la expresión espontánea e individual. Con el estilo de Ruskin y el mismo poder de usar las palabras para pintar los colores, Hopkins contempla el cielo y la tierra y anota la variedad de las formas, o incluye cada detalle importante. En los cambios de forma y color que se le presentan a sus ojos, o que admira en las colinas, nubes y glaciares, el poeta va descubriendo el patrón interno, el 'inscape' de las cosas:

'Spanish chestnuts: their inscape here bold, jutting, somewhat oak-like, attractive, the branching visible and the leaved peaks spotted so as to make crests of eyes'. (1)

'At sunset great bulks of brassy cloud hanging round, which changed their colour to bright reds over the sundown and to fruit-tree-blossom colour opposite; later a honey-brown edged the Dent Blanche and Weisshorn ridge.

Note that a slender race of fine blue cloud inscaped in continuous curves hitched on the Weisshorn peak as it passed...' (2)

Pero es en los diarios de su época de formación como jesuita donde el artista original se revela. Hopkins no sólo muestra interés por la observación directa del lenguaje ordinario usado por las personas que lo rodean, sino que, como ya ha definido su vocación y por decisión propia ya no será pintor ni poeta, puede atesorar en su diario sus observaciones sobre la naturaleza y la esencia misma de las cosas, sin ningún remordimiento. Para expresar su determinación de capturar lo que es distintivo en las cosas individuales emplea vocablos como 'inscape', 'instress', 'stress', 'stressed', 'selves', 'unselved!'. Y así habla

(1) JP, p. 179.

(2) JP, p. 181.

de la belleza de los parajes que encuentra cerca de Manresa House, Roehampton, donde hace su noviciado. El 14 de mayo de 1870, Hopkins expresa la realidad presente ante sus ojos, la realidad de Parménides, unida a un pensamiento cristiano:

'One day when the bluebells were in bloom I wrote the following. I do not think I have ever seen anything more beautiful than the bluebell I have been looking at. I know the beauty of our Lord by it. It (s inscape) is (mixed of) strength and grace like an ash tree...' (1)

El 25 de agosto de 1870 Hopkins escribe:

'This skeleton inscape of a spray-end of ash I broke at Wimbledon that summer is worth noticing for the suggested globe: it is leaf on the left and keys on the right'. (2)

A principios de marzo de 1871 está anotado:

'Unless you refresh the mind from time to time, you cannot always remember or believe how deep the inscape of things is'. (3)

A finales de marzo y principios de abril se puede leer:

'This is the time to study the inscape in the spraying of trees, for the swelling buds carry them to a pitch which the eye could not else gather - for out of much much more, out of little not much, out of nothing nothing! in these sprays at all events there is a new world of inscape'. (4)

El 9 de mayo de 1871, Hopkins escribe:

'It was a lovely sight - The bluebells in your hand baffle you with their inscape made to every sense: if you draw your fingers through them they are lodged and struggle/ with a shock of wet heads; the long stalks rub and click and flatten to a fan on one another like your fingers themselves would when you passed the palms hard across one another, making a brittle rub and jostle like the noise of a hurdle strained by leaning against; then there is the faint honey smell and in the mouth the sweet gum when you bite them. But this is easy it is the eye they baffle. They give one a fancy of panpipes and of some wind instrument with stops - a trombone perhaps.' (5)

En el seminario, St. Mary's House, Stonyhurst en Lancashire, donde

(1) JP, p. 199.

(2) JP, p. 200

(3) JP, p.205. (4)

(5) JP. p. 209.

hace su filosofado, Hopkins escribe así el 19 de junio de 1871:

'The Horned Violet is a pretty thing, gracefully lashed. Even in withering the flower ran through beautiful incoapes by the screwing up of the petals into straight barrels or tubes.' (1)

Es allí donde descubre la filosofía de Duns Scotus, que lo confirma en su idea de buscar 'the oneness or Being'. El 3 de agosto de 1872 Hopkins escribe así:

'At this time I had first begun to get hold of the copy of Scotus of the Sentences in the Baddely library and was flush with a new stroke of enthusiasm. It may come to nothing or it may be a mercy from God. But just then when I took in any inscape of the sky or sea I thought of Scotus.' (2)

Hopkins pensaba como Scotus antes de estudiarlo, pero desde que lo conoció, fue uno de sus más ardientes seguidores. A Bridges le escribió así más tarde:

'I do not afflict myself much about my ignorance here, for I could remove it as far as I should much care to do, whenever it became advisable, hereafter, but it was with sorrow that I put back Aristotle's METAPHYSICS in the library some time ago feeling that I could not read them now and so probably should never. After all I can at all events a little, read Duns Scotus and I care for him even more than Aristotle and more pace tua than a dozen Hegels.' (3)

Si Hopkins prefería a Escoto en detrimento de Aristóteles era porque en las teorías escotistas había encontrado una base filosófica para sus propias teorías sobre la esencia individual de las cosas.

W. A. M. Peters hace un estudio de estas teorías en su libro sobre Hopkins (4), y explica que de acuerdo con la teoría del conocimiento de Escoto, el primer objeto de todo conocimiento humano es el objeto individual, aquí y ahora presente a nuestros sentidos. Conforme el ser humano obtiene una experiencia sensible del objeto, asimismo llega a un conocimiento intuitivo del individuo concreto, y con este conocimiento, la mente humana llega al conocimiento intelectual de la esencia

(1) JP, p. 211.
(2) JP, p. 221.
(3) LB, p. 31.

(4) W. A. M. Peters, op. cit., Véase todo el Capítulo I sobre 'inscape' e 'instress'.

individual por medio de la abstracción.

Según Peters, más que la teoría del conocimiento, lo que atrajo a Hopkins hacia Escoto fue la teoría del principio individualizador, que corresponde a lo que Hopkins entendía por 'Inscapē' y que en resumen es de la siguiente manera:

Escoto distingue tres 'formalidades' en cada objeto, es decir tres entidades que constituyen un objeto, las cuales corresponden a una división lógica en nuestra mente: genérica, específica e individual. En cada objeto hay una forma genérica, otra forma específica y otra forma individual. Naturalmente, no son formas separadas en el sentido que excluyan una a la otra, sino que son como aspectos distintos de una misma cosa. Así como la forma específica surge de la forma genérica por la adición de la diferencia específica, así la forma individual surge de la forma específica por la adición de una diferencia individualizadora; y esta perfección, que es la determinación final del ser en su esencia específica, es llamada por Escoto HAECCEITAS (Individuación).

Mientras que en la filosofía de Aristóteles y Santo Tomás no existe una entidad separada que limite lo universal, es decir que lo determine e individualice, en la teoría de Escoto sí existe tal entidad separada; y para Hopkins el 'inscapē' era su manifestación sensible. De aquí se sigue que, de acuerdo con Escoto, las cosas creadas son inmediatamente activas en virtud de esta entidad individualizadora, esta 'haecceity' o entidad separada; porque este principio, al ser 'forma', es activo. En Aristóteles y Santo Tomás, por el contrario, las cosas no son inmediatamente activas, porque el principio indivi-

dualizador, es decir la materia, es un principio pasivo. Esta teoría de Escoto confirmó la idea intuitiva que Hopkins poseía sobre el principio activo que determina e individualiza a las cosas.

Cuando Hopkins finalmente escribe la poesía de su madurez, ya ha encontrado su camino. En los siete años de silencio poético, ha descubierto que la lengua hablada debe ser la base del lenguaje poético, y también ha descubierto su propia forma de concebir la poesía. No sólo buscará describir la esencia individual de las cosas, 'the inscape of things', y la misma esencia de las palabras, 'the inscape of the word'; sino también su propio 'inscape', su individualidad como poeta.

Con un vocabulario propio, nutrido por sus observaciones del habla común, Hopkins nos muestra el significado de las cosas que nos rodean. Como en el soneto AS KINGFISHERS CATCH FIRE (citado más arriba), que como dice Gardner (1), constituye una feliz unión del poeta y el escotista:

I say more: the just man justices;
Keeps gráce: thát keeps all his going graces;
Acts in God's eye what in God's eye he is--
Christ. For Christ plays in ten thousand places,
Lovely in limbs, and lovely in eyes not his
To the Father through the features of men's faces.

Así comenta Gardner:

God the Son assumes all Nature; hence the individual, intrinsic degree of Christ sums up the degrees of all men. The whole sonnet is a poetic statement of the Scotist concept that individual substances, according to the metaphysical richness of their being, make up one vast hierarchy with God as their summit.

(1) Op. cit., p. 27

En DUNS SCOTUS'S OXFORD (No. 44), el poeta alaba al filósofo no sólo por su originalidad, sino porque fue 'of realty the rarest-veined unraveller'.

En el soneto HENRY PURCELL (No. 45), el principio escotista de la individualidad de los seres está también presente. Así lo expresa Hopkins en un pequeño prólogo al poema:

The poet wishes well to the divine genius of Purcell and praises him that, whereas other musicians have given utterance to the moods of man's mind, he has, beyond that, uttered in notes the very make and species of man as created both in him and in all men generally.

El poeta se muestra conmovido no sólo por la calidad excepcional de los aspectos musicales de la obra del artista, sino por el elemento especial del ser de Purcell, por su propio 'inscape':

It is the forged feature finds me; it is the rehearsal.
Of own, of abrupt self there so thrusts on, so through the ear.

y lo compara con una gran ave marina, que al moverse nos revela cómo es su plumaje, que marca su especie. Así Purcell, que parece sólo interesarse en el pensamiento o sentimiento que quiere expresar, incidentalmente nos deja reconocer la marca individual de su propio genio:

...so some great stormfowl, whenever he has walked his
while

The thunder-purple seabeach plumed purple-of-thunder,
If a wuthering of his palmy snow-pinions scatter a colossal
smile
Off him, but meaning motion fans fresh our wits with wonder.

The 'oneness of being', puede ser percibida a través de todos los sentidos, como cuando Hopkins describe el vuelo del ave de presa en THE WINDHOVER (No. 36):

I caught this morning morning's minion, king--
 dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in
 his riding
 Of the rolling level underneath him steady air, and striding
 High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
 In his ecstasy! ...

o cuando, específicamente, a través del sentido del oído, evoca el
 canto de la alondra en THE SEA AND THE SKYLARK (citado más arriba).

Al concepto de 'inscape' esta relacionado con la belleza. Pero tam-
 bién los aspectos terribles de la naturaleza, 'of endragon'd seas' tie-
 nen sus 'inscapes', como en estos versos de THE WRECK OF THE DEUTSCHLAND:

And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow,
 Sitting Eastnortheast, in cursed quarter, the wind;
 Wiry and white-fiery and whirlwind-swivell'd snow
 Spins to the widow-making unchilding unfathering deeps.

(Est. 13)

El terror del abismo, del 'submundo', se percibe en estos versos to-
 mados de SPELT FROM SIBYL'S LEAVES (No. 64):

Only the beakleaved bougs dragonish; damask the tool-
 smooth bleak light; black;
 Ever so black on it. ...

Y en estos versos que más tarde escribiría en un poema introspectivo
 en que se describe 'pitched past pitch of grief'. En este poema
 (No. 65), los peligrosos acantilados también están presentes, y la
 creatura percibe el abismo:

O the mind, mind has mountains; cliffs of fall
 Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap
 May who ne'er hung there. Nor does long our small
 Durance deal with that steep or deep. ...

Hopkins ha capturado el 'inscape' de los insondables acantilados al llamarlos 'that steep or deep'. Al sustantivar los dos adjetivos 'deep' y 'steep', ha reforzado la idea de profundidad ('depth-deep') con la adición de (abismos) escarpados, escabrosos, ('steep').

De la misma manera, Hopkins ha capturado el 'inscape', es decir lo esencial de las circunstancias del momento en el poema No. 69:

I seek for comfort I can no more get
By groping round my comfortless, than blind
Eyes in their dark can day ...

A primera vista parecería que la palabra 'world' falta después de 'comfortless' y de 'dark'. Pero si Hopkins hubiera querido hablar de 'my comfortless world' y de 'their dark world', hubiera encontrado forma de hacerlo. Al sustantivar los adjetivos 'comfortless' y 'dark', Hopkins explica la esencia de 'comfortlessness itself' (su agobiante incomodidad) y de 'real darkness' (oscuridad efectiva). Es como si dijera 'my comfortlessness' y 'their darkness'.

SEGUNDA PARTE - EL ARTIFICO POETICO

CAPITULO TERCERO

Recursos de la versificación.

Hemos visto que Hopkins emplea su 'sprung rhythm' para poder incluir el ritmo normal del habla cotidiana en su poesía. Pero el mezclar lenguaje directo e indirecto, usar apóstrofes y exclamaciones, y distorsionar la sintaxis como en las conversaciones normales, no lo conduce al verso libre. Por el contrario, Hopkins impone a su poesía patrones severos de rima y forma.

La disciplina de normas fijas es el primer procedimiento para establecer la distancia entre el verso y la lengua común y corriente. Como los poetas más convencionales, Hopkins emplea la regularidad métrica para realzar la lengua. Hopkins emplea rimas finales, agrupa sus versos en combinaciones estróficas de diversa longitud y usa formas tradicionales como los sonetos y las odas. Esta regularidad, impuesta a los ritmos sacados del habla común, produce una tensión muy efectiva en su poesía.

Pero, a diferencia de otros poetas, Hopkins puede usar la regularidad métrica con gran flexibilidad, puesto que su 'sprung rhythm' le permite usar versos de diversa longitud, que contienen el mismo número de acentos. En los siguientes ejemplos, tomados de THE WRECK OF THE DEUTSCHLAND, los versos sólo tienen seis pies acentuales, pero el primer verso tiene veintitrés sílabas y el segundo sólo nueve:

Startle the poor sheép back! is the shíprack then a hárvest,
does témpest carry the gráin for thee? (Est 31)

The sóur scýthe crínge and the bléar sháre cóme. (Est 11)

Esto le permite incorporar una extensa gama de recursos fonéticos tales como: rimas internas, aliteraciones, secuencias vocálicas, ecos y onomatopeyas. Estos recursos lingüísticos no son originales suyos y han sido usados por muchos otros poetas. Como veremos más adelante, Hopkins los puede usar con mayor profusión y de una manera original al usar su nuevo ritmo.

Además, Hopkins no sólo usa ritmos acentuales. También usa ritmos silábicos (common or running rhythms), y a veces mezcla los dos ritmos. Dentro de los ritmos establecidos en el poema, se permite usar ritmos contrapuestos y crear efectos especiales, tales como añadir pies de más (que llama 'outrides'), o continuar el sentido de la oración en el siguiente verso ('rove over').

Hopkins explica los ritmos regulares ingleses y las licencias que los poetas han introducido en ellos en el prefacio que escribió para sus poemas (AUTHOR'S PREFACE): (1)

But because verse written strictly in these feet and by these principles will become same and tame the poets have brought in licences and departures from rule to give variety, and especially when the natural rhythm is rising, as in the common ten-syllable or five-foot verse, rhymed or blank.

Y dice que hay semejanza entre los pies invertidos y los ritmos contrapuestos:

These irregularities are chiefly Reversed Feet and Reversed or Counterpoint Rhythm, which two things are two steps or degrees of licence in the same kind.

Los pies invertidos son de esta manera:

(1) Poems, p. 46.

By a reversed foot I mean the putting the stress where, to judge by the rest of the measure, the slack should be and the slack where the stress, and this is done freely at the beginning of a line and, in the course of a line, after a pause; only scarcely ever in the second foot or place and never in the last, unless when the poet designs some extraordinary effect; for these places are characteristic and sensitive and cannot well be touched.

El ritmo contrapuesto es, en cierta manera, semejante al pie invertido:

If however the reversal is repeated in two feet running, especially so as to include the sensitive second foot, it must be due either to great want of ear or else is a calculated effect, the superinducing or mounting of a new rhythm upon the old; and since the new or mounted rhythm is actually heard and at the same time the mind naturally supplies the natural or standard foregoing rhythm, for we do not forget what the rhythm is that by rights we should be hearing, two rhythms are in some manner running at once and we have something answerable to counterpoint in music, which is two or more strains of tune going on together, and this is Counterpoint Rhythm.

Jakobson quiere reinterpretar la descripción de Hopkins de este movimiento de contrapunto ('dos ritmos se mueven, de alguna manera, al mismo tiempo'):

La superposición de un principio de equivalencia a la secuencia verbal o, en otros términos, el encabalgamiento de la forma métrica sobre la forma lingüística habitual, da necesariamente el sentimiento de una conformación doble, ambigua, a cualquiera que esté familiarizado con la lengua en cuestión y su poesía. Así las convergencias como las divergencias entre ambas formas, tanto las expectativas satisfechas como las frustradas, causan este sentimiento. (1)

A continuación transcribimos los cinco primeros versos de GOD'S GRANDEUR (No. 31), para que se aprecie el ritmo regular en el que está escrito, e incluimos las formas de marcar los pies contrapuestos ('twirls'), del manuscrito "B" del mismo Hopkins:

(1) Roman Jakobson, "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1985 (c. 1975), p. 375.

The world is charged with the grandeur of God.
 It will flame out, like shining from shook foil;
 It gathers to a greatness, like the ooze of oil
 Crushed. Why do men then now not reek his rod?
 Generations have trod, have trod, have trod;

En el mismo prefacio, Hopkins da la descripción de 'hangers'
 o 'outrides':

... one, two, or three black syllables added to a foot and not counting in the nominal scanning. They are so called because they seem to hang below the line or ride forward or backward from it in another dimension than the line itself, ... These outriding half feet or hangers are marked by a loop underneath them, and plenty of them will be found. (1)

En los manuscritos de Hopkins, así están marcados los 'outrides'
 de HURRAHING IN HARVEST (No. 58):

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stocks rise
 Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
 Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
 Meal-drift moulded ever and melted across skies?

I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
 Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
 And, eyes, heart, what looks, what lips yet gave you a
 Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?
 And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
 Majestic--as a stallion stalwart, very-violet-sweet!--
 These things, these things were here and but the beholder
 Wanting; which two when they once meet,
 The heart rears wings bold and bolder
 And hurls for him, O half! hurls earth for him off under his feet.

(2)

(1) Poems, p. 48.

(2) Ya citado en el Capítulo Segundo. Haremos un comentario sobre su ritmo y el de la octava de GOD'S GRANDEUR más adelante.

Es difícil distinguir estos 'outriding feet', como se puede ver en el manuscrito "A", citado en las notas de HURRAHING IN HARVEST (1)

Sonnet (sprung and outriding rhythm. Take notice that the outriding feet are not to be confused with dactyle or paeons, though sometimes the line might be scanned either way. The strong syllable in an outriding foot has always a great stress and after the outrider follows a short pause. The paeon is easier and more flowing) Vale of Clwyd, sept 1, 1877.

Peró quizá la mejor explicación de esto se la dió Hopkins a Bridges el 21 de agosto de 1877:

An outriding foot is, by a sort of contradiction, a recognized extra-metrical effect; it is and it is not part of the metre; not part of it, not being counted, but part of it by producing a calculated effect which tells in the general success. (2)

También en el prefacio Hopkins dice que los ritmos contrapuestos no pertenecen al 'sprung rhythm':

But Sprung Rhythm cannot be counterpointed. In Sprung Rhythm, as in logaoedic rhythm generally, the feet are assumed to be equally long or strong and their seeming inequality is made up by pause or stressing. (3)

Sin embargo, Hopkins dice que 'overreaving' sí pertenece al 'sprung rhythm':

Remark also that it is natural in Sprung Rhythm for the lines to be rove over, that is for the scannig of each line immediately to take up that of the one before, so that if the first has one or more syllables at its end the other must have so many the less at its beginning, say, of a stanza to the end and all the stanza is one long strain, though written in lines asunder. (4)

En las estrofas de THE LOSS OF THE EURYDICE, el sentido general sigue sin pausa hasta terminar el verso final (o a veces continúa en la si-

(1) Poems, p. 269.

(2) LB, p. 45.

(3) Poems, pp. 47-8.

(4) Poems, p. 48.

guiente estrofa); de manera que cada estrofa es en realidad una larga línea que rima al pasar, más bien que cuatro versos con rimas finales:

I might let bygones be--our curse
Of ruinous shrine no hand or, worse,
Robbery's hand is busy to
Dress, hoar-hallowèd shrines unvisited: (vv. 89-92)
(No. 41)

Hopkins establece claramente la diferencia entre ritmo y metro en las notas para sus cátedras de 1873-4, en las que dice:

The repetition of feet, the same or mixed, without regard to how long, is rhythm. Metre is the grouping of a certain number of feet. There is no metre in prose though there may be rhythm. (1)

Aun en un poema relativamente sencillo como INVERSNAID (No. 56), en que la forma estrófica es bastante regular pues está compuesta de cuatro versos de cuatro pies acentuales, Hopkins se las arregla para variar el tiempo del ritmo del verso y así sugerir el comportamiento de la crecida del río. Hopkins muestra que la espuma barrida por el viento se mueve a diferente ritmo del rugiente remolino oculto por ella, y a diferente tiempo también del agitado torrente que se despeña hacia el río. Hopkins ha capturado el 'inscape' del río. Esto se advierte al revisar los acentos de las dos primeras estrofas:

This dárksome búrn, hóraeback brówn,
His róllrock highroad róaring dówn,
In cóop and in cómb the fléece of his fóam
Flútes and lów to the láke falls hóme.

A windpuff bónnet of fáwn-fróth
Túrns and twíndles óver the bróth
Of a póol so pitchblack, féll frówning,
It róunds and róunds Despair to drówning.

(1) JP, "Rhythm and the Other Structural Parts of Rhetoric - Verse", p. 273.

Un poema de máxima complicación como es THE WINDHOVER (No. 36), nos permite observar cómo es posible variar el ritmo del verso para sugerir el tema del poema, sin dejar de observar la exigente combinación métrica del soneto.

La siguiente transcripción de THE WINDHOVER es un cotejo de las indicaciones métricas que aparecen en los manuscritos "A" y "B". Fue hecho por W. H. Gardner y contiene además otras indicaciones métricas suyas:

" I caught this morning morning's minion, king-
 dom of daylight's dauphin, dappled-down-drawn Falcon,
 in his riding
 Of the rolling level underneath him steady air, and
 striding
 High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
 In his ecstasy! then off, off forth on swing,
 As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl
 and gliding
 Rebuffed the big wind. My heart in hiding
 Stirred for a bird,—the achieve of, the mastery of the thing!
 Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
 Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a
 billon
 Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!
 No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion
 Shine, and blue-bleak embers, ah, my dear,
 Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion."

(1) W. H. Gardner. Op. cit., p. 99 (Volume I).

Al leer el poema enseguida advertimos que es un soneto, pues tiene la combinación métrica de catorce versos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, y con las rimas clásicas ABBA ABBA CDC DCD. Pero también advertimos que la amplitud de los versos (por las innovaciones que permite el 'sprung rhythm', los 'outrides' y otros recursos), lo hacen diferente a los sonetos tradicionales.

Hopkins describe el ritmo del verso como "Falling paeonic, sprung and outriding". Esto quiere decir que THE WINDHOVER tiene muchos pies de cuatro sílabas con una larga y las otras tres cortas (paeons). Pero el ritmo se complica al ser 'sprung'. Por lo tanto, el acento tónico, más bien que la longitud de la sílaba, es la clave del ritmo, y ayuda a explicar los pies de más (outrides).

El poema ha sido muy comentado y muchos críticos sostienen que se puede describir el esquema métrico del poema por medio de otros términos como: Rocking Feet, Hypermetric, Catalectic, Second Paeonic o 'rove over lines'.

El poema se puede escandir de una manera más simple, ignorando los 'pies de más', es decir, tratando cada 'outride' como parte de un dátilo, o de un anapesto o anfibraco.

Pero todo esto no tiene importancia y debemos atenernos a la descripción que da el mismo Hopkins. En último término, sólo podemos señalar que el delicado patrón rítmico (que incluye recursos tales como pausas, cortes, acentos, longitud de pies de verso, aliteraciones), se debe al oído del maestro y a su gran conocimiento de la métrica. Podríamos indicar también que Hopkins logra integrar las exclamaciones y digresiones propias de la lengua hablada al ritmo general del poema.

Lo más interesante, y de lo que no ocuparemos por el momento, es que existe una interrelación entre el ritmo del poema y el tema mismo. Como dice Milroy:

The long and flowing lines of the octave of 'The Windhover' are appropriate to the 'behaviour' of the bird; other subjects have other inscapes, and their rhythm is different. (1)

El primer verso, en el que el poeta 'captura' al halcón, podría describirse como yámbico, pero muchos de los siguientes versos que describen los movimientos del ave, tienen una mayor amplitud por el mayor número de sílabas. De esta manera, las embestidas y el vuelo deslizante del halcón (swoop and gliding), son sugeridos tanto por los vocablos como por el ritmo del verso.

Conforme el halcón planea, los acentos tónicos caen en las palabras que enfatizan cómo el aire donde planea el halcón se mantiene quieto, a nivel (rolling, level, steady).

Mientras el halcón vuela en círculos 'upon the rein of a wimpling wing', los pies acentuales continúan siendo polisilábicos, sugiriendo el continuo titubeo del movimiento del ave.

Luego, cuando el cernícalo se lanza 'off, off forth on swing', el verso se acorta. Los acentos tónicos son pesados y decisivos, el movimiento es repentino y acelerado.

El siguiente verso es largo, pues la larga curva del descenso queda enfatizada, y, finalmente, el efecto del viento en su vuelo es descrito con acentos fuertes -- 'rebuffed the big wind'. La octava termina con serenidad, con un comentario personal.

(1) James Milroy, The Language of Gerard Manley Hopkins, *op. cit.*, p. 126.

El cernicalo está quizá empezando a remontarse y, permite al observador contemplarlo: 'brute beauty and valour and act'. En este punto -- 'oh, air, pride, plume, hère Bückle!' -- sobreviene el giro, la caída o embestida del ave de presa, y el ritmo cae, se derrumba.

Hopkins es fiel a sus principios al imponer el molde del soneto a los ritmos sacados del habla cotidiana. Pero Bridges piensa de otra manera. Según, 61, la poesía de Hopkins no tenía el mínimo decoro literario, (1) pues era irregular y 'licenciosa', y Hopkins siempre estaba dispuesto a justificar sus 'licencias' invocando su 'sprung rhythm'. Pero Hopkins describe sus 'licencias' como 'leyes':

With all my licences, or rather laws, I am stricter than
you and I might say than anybody I know. (2)

En realidad, Hopkins aprovecha la gran amplitud de verso que sus ritmos acentuales le permite, para romper con uno de los vicios del soneto, pues dice:

The main reason why the sonnet has never been so effective
in England as in Italy I believe to be this: it is not so long
as the Italian sonnet; it is not long enough ... (3)

Y es que, aunque el "soneto tradicional inglés" sigue fielmente la forma italiana, en realidad su verso es más corto. No solamente porque el decaflabo inglés, por definición, tiene una sílaba de menos que el endecasílabo italiano, sino porque frecuentemente tiene tres o cuatro sílabas de menos, dado que el lector inglés pasa rápidamente por las vocales iniciales y finales.

(1) Robert Bridges, citado de la tercera edición de los poemas de Hopkins, en Poems, (4a. edición), p. 239.

(2) LB, pp. 44-5.

(3) CD, p. 85.

Como ejemplo de su argumentación, Hopkins marca la sinalefa en estos versos de un soneto italiano:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che un marmor solo in se non circonscriva. (1)

Hopkins explica:

Each line has two elisions and a heavy ending or 13 syllables, though only 10 or, if you like, 11 count in the scanning. An Italian heroic line then and consequently a sonnet will be longer than an English in the proportion 13:10, which is considerable. But this is not all: the syllables themselves are longer. We have seldom such a delay in the voice as is given to the syllable by doubled letters (as ottimo and concetto) or even by two or more consonants (as artista and circonscriva) of any sort, read as Italians read. Perhaps then the proportions are nearer 4:3 or 3:2. (2)

Y termina diciendo:

The English sonnet is then in comparison with the Italian short, light, tripping, and trifling. (3)

Claro que Hopkins modifica estas palabras tan duras al explicar que los mejores poetas han sentido esta falta de amplitud instintivamente y han empleado en sus sonetos diversos recursos para alargar el verso. Algunos han usado inversiones, pausas, oscuras, o muchos monosílabos; otros han alargado el verso por el peso de las mismas sílabas, como se puede observar en el soneto de Gray, que Hopkins califica como una exquisita obra de arte:

'In vain to me the smiling mornings shine--' (4)

(1), (2), (3) CD, p. 86.
(4), Ibid., p. 87.

Hopkins usa otros recursos y explica por qué le parecen más convenientes:

... and it seems to me that for a mechanical difficulty the most mechanical remedy is the best: none, I think, meet it so well as these 'outriding' feet I sometimes myself employ, for they more than equal the Italian elisions and make the whole sonnet rather longer, if anything, than the Italian is. Alexandrine lines (used throughout) have the same effect: this of course is a departure from the Italian, but French sonnets are usually in Alexandrines. (1)

No es nuestro propósito hacer un comentario sobre cada uno de los diferentes sonetos de Hopkins, ⁽²⁾ sino indicar que a pesar de las 'licencias' a que alude Bridges, podemos observar que Hopkins seguía escrupulosamente las convenciones que imponía a su poesía. Por ejemplo, la mayoría de sus sonetos siguen estrictamente la forma italiana, tan difícil en inglés que muchos poetas (Shakespeare incluido) la han evitado. Y tienen la rima clásica ABBA ABBA CCD.CCD (6 CDC CDC 6 DCD). En cuanto a los recursos que usa para dar amplitud a sus versos, ya hemos comentado los que usa en un soneto de máxima dificultad, como es THE WINDHOVER; en el cual muchos versos podrían describirse como alejandrinos, es decir como versos de seis pies acentuados.

Pero aun en GOD'S GRANDEUR, un poema de relativamente mínima dificultad, que es el primer soneto de la poesía de Hopkins escrita después de DEUTSCHLAND, y que está escrito en ritmo regular, podemos advertir la amplitud de los versos. Hopkins alarga la cadencia de los versos de varias maneras: no sólo en el primer y quinto verso en los que cambia el ritmo con los pies revertidos, sino también al introdu-

(1) Ibid., p. 87.

(2) Por ejemplo, PIED BEAUTY es un 'soneto recortado' con una sextina de tres versos cada uno y un cuarteto de dos versos el primero y dos versos y medio el segundo. SPELT FROM SIBYL'S LEAVES es un largo soneto con versos de ocho pies acentuados.

ducir cortes y pausas por medio de la puntuación, y al incluir graves pensamientos que hacen que el lector se detenga a considerarlos. En el primer cuarteto del soneto, citado más arriba, podemos ver las comas de los versos segundo y tercero, pero el sentido del tercer verso continúa en el cuarto ('rove over') 'like the ooze of oil crushed'. Después de 'crushed' hay un corte, una pausa. Enseguida hay una variación, una pregunta directa: 'Why do men not reck his rod? En el quinto verso, después de los pies invertidos, hay tres repeticiones con pausas intermedias 'have trod'. Los versos seis y siete son parecidos, pero el ritmo es diferente. El sexto es más largo, pero sólo tiene una pausa con punto y coma. El séptimo es más corto, pero tiene una larga pausa indicada por los dos puntos, e inmediatamente después el sentido continúa en el octavo verso 'the soil is bare now', y una inversión como un paréntesis entre dos comas, 'nor can foot feel', y una conclusión 'being shod'.

En HURRAHING IN HARVEST, la amplitud de los versos está dada por los pies de más, los 'outrides'. Hopkins creía que el verso alejandrino tenía la amplitud requerida por el soneto y así lo indica 'preference for the alexandrine' (1), pero también ve sus defectos 'What do you think of the effect of the Alexandrines? That metre unless much broken, as I do by outrides, is very tedious.' (2) También dice a Bridges:

I do not believe you will succeed in producing a 12 syll. or 6 foot line which shall not, as you say, be an Alexandrine. There is, according to my experience, an insuperable tendency to the Alexandrine, so far, I mean, as this, that there is a break after the 3rd foot, cutting the line into equal halves. This is the first feature of the measure and will assert itself. It has some advantages, but it makes it monotonous; and to vary the division, the phrasing, successfully, and for long, is a most difficult matter. (3)

(1) LB, p. 157.

(2) LB, p. 80.

(3) LB, p. 203.

Hopkins usa otros recursos para dar amplitud a los versos de HURRAHING IN HARVEST, cuando no añade pies de más ('outrides'). Por ejemplo, el tercer verso que es 'sprung'; tiene varios acentos juntos 'Of silk-säck clóuds!', con un corte y pausa por la exclamación, y una variación de ritmo hasta el final del verso que continúa en el cuarto. En el verso cuarto la pausa está dada por la conjunción 'and' y por el grave pensamiento 'moulded ever and melted across skies?', y también realzado por la aliteración y la forma interrogativa. El verso quinto es 'sprung', con varios cortes y variaciones y aunque hay una pausa, el sentido sigue en el sexto, que está ampliado deliberadamente con ayudas gramaticales que Hopkins normalmente omite (como preposiciones, un artículo, un demostrativo). Los versos diez y once del sexteto, que recapitulan los versos ocho y nueve, tienen una cadencia reposada, marcada por la repetición de 'these things', y por la continuación de un verso en el otro 'and but the beholder wanting'; después hay una pausa introducida por el punto y coma y luego una oración subordinada 'which two when they once meet', que es el meollo de todo el poema: los dos, el observador y las maravillosas cosas observadas, cuando coinciden ... (hacen que al corazón le salgan alas y se lance hacia El).

Esta insistencia de seguir las convenciones de forma y ritmo que consideraba convenientes para el soneto, no contradicen el deseo de Hopkins de incluir el habla cotidiana en su poesía. Todos sus sonetos de diversas épocas contienen vocabulario o giros del habla común, como en THE LANTERN OUT OF DOORS (No. 40):

... And who goes there? (verso 2)

... and out of sight is out of mind. (verso 11)

o como se advierte en CARRION COMFORT (No. 64):

... or me that fought him? O which one? is it each one? (verso 13)

o como se observa en uno de los últimos sonetos, No. 74:

... O thou lord of life, send my roots rain. (verso 14)

o como los imperativos, comentarios, observaciones en primera persona y exclamaciones en THE WINDHOVER, ya comentado más arriba.

Ahora bien, para comprender mejor los lineamientos generales de la métrica de Hopkins, es conveniente revisar sucintamente su gran poema THE WRECK OF THE DEUTSCHLAND. Como hemos dicho, el 'sprung rhythm' en que está escrito no lo explica todo, pero nos da la clave para explicar la regularidad de las estrofas, que contienen versos de diversa longitud.

THE DEUTSCHLAND tiene una estructura muy definida. Las dos partes desiguales en que está dividido contienen treinta y cinco estrofas, diez en la primera y veinticinco en la segunda. Todas las estrofas son de ocho versos.

Según Gardner (1), en la Parte I (estrofas 1-10), el número de acentos tónicos es regularmente 2-3-4-3-5-5-4-6 en cada verso y su diversa longitud se puede advertir a simple vista por la forma en que las estrofas están alineadas al imprimirlas sobre el papel. Sin embargo, en la Parte II el primer verso tiene tres acentos tónicos. Esto se

(1) Gardner, op. cit., p. 44, Volume I.

pudo apreciar en la primera edición de los poemas (1918):

Into the snów she swoéps
Húrling the heáven behind (Est. 13)

Pero en la segunda edición (1930), la sangría mostraba otra alineación:

Into the snów she swoéps
Húrling the heáven behind

así que muchos lectores no se han dado cuenta o no han estado seguros de que el primer verso de la Parte II tiene un acento de más que el de la Parte I.

Hopkins no dice nada de ese tercer acento en su nota transcrita por Robert Bridges en el manuscrito "A": (1)

Note- Be pleased, reader, since the rhythm in which the following poem is written is new, strongly to mark the beats of the measure, according to the number belonging to each of the eight lines of the stanza, as the indentation guides the eye, namely two and three and four and three and five and five and four and six; not disguising the rhythm and rhyme, as some readers do... but laying on the beats too much stress rather than too little; not caring whether one, two, three or more syllables go to a beat.

Todavía en la actualidad muchos críticos afirman que el primer verso de la segunda parte del DEUTSCHLAND tiene sólo dos acentos tónicos. En 1977 James Milroy escribió:

No matter how long or short a line may seem when the syllables are counted, it has only two beats if it is the first line and six if it is the last.

y para ilustrar su aseveración cita el verso inicial de la estrofa 31 con nueve sílabas y sólo dos acentos tónicos:

Well, she has thee for the pain for the (2)

(1) Poema, (4th edition), p.255-6.

(2) Milroy, op. cit., p. 127. Aquí si podría haber duda, pues parece que debe haber un acento en 'well', puesto que sigue una coma. en cambio en el ejemplo citado más arriba, debe haber sólo dos. Naturalmente, a mí me parece que el que tiene la razón es Hopkins.

y lo compara con el verso final de la estrofa 11, que aunque sólo tiene nueve sílabas, tiene seis acentos tónicos:

The sour scythe cringe, and the blear share come.

El poema, THE DEUTSCHLAND, es notable porque a pesar de su longitud mantiene el ritmo y el tono característico de las composiciones líricas breves. Como dijo Hopkins:

The poem is an ode and not primarily a narrative. There is some narrative in Pindar, but the principal business is lyrical. (1)

Muchos críticos han coincidido en afirmar que el problema que representa la interpretación del poema está implícito en la tensión que existe entre la naturaleza del tema mismo por un lado y la lengua por el otro. Como dice Hillis Miller:

There are indeed two texts in Hopkins, the overthought and the underthought. One text, the overthought, is a version... of western metaphysics in its Catholic Christian form... On the other hand, the underthought, if it is followed out, is about language itself ...

(2)

Michael Sprinkler se permite comentar lo anterior de esta manera:

The underthought of 'THE WRECK' is not simply 'a thought about language itself', but about the specific realization in language of a psycho-linguistic event, the writing of the poem ... the poem is the scene of the struggle between the poet and the tropes of language ...

(3)

Naturalmente, aunque estamos conscientes de que el poema no es solamente 'shape contemplated for its own sake', y que a nosotros no nos concierne hablar de las imágenes, o del acontecimiento del naufr-

(1) LB, p. 49.

(2) Hillis Miller, "The Linguistic Moment in 'The Wreck of the Deutschland'", en The New Criticism and After, ed. Thomas Daniel Young, Charlottesville: University Press of Virginia, 1976, p. 58.

(3) Michael Sprinkler, "A Counterpoint of Dissonance", The aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1980, p. 109.

gio, o del tema religioso, o de la experiencia personal del poeta mismo, nos damos cuenta de que a menudo nos dejamos llevar por la gran fuerza temática del poema, que nos hace olvidar la existencia de las rimas finales y el complejo juego de consonantes y vocales, donde el sonido es a veces más importante que el sentido mismo.

Hopkins emplea rimas finales porque las considera como parte necesaria del verso. Sin embargo, dentro de los ritmos acentuales de Hopkins, las rimas finales ocurren a intervalos regulares que son determinados por el número de acentos y no por el número de sílabas. Es por esto que muchas de las rimas finales pasan desapercibidas, mientras que la aliteración, las rimas internas y los ecos, se destacan claramente, como se puede ver en el siguiente ejemplo de una estrofa que ha sido muy comentada por diversos autores: (1)

Is out with it! Oh
 We lash with the best or worst
 Word last! How a lush-kept plush-capped sloe
 Will, mouthed to flash-burst,
 Gush! -- flugh the man, the being with it, sour or sweet,
 Brim, in a flash full! ...

(DEUTSCHLAND, est. 8)

Aquí Hopkins sigue el sistema general de metro y rima diseñado para el poema, pero apenas si nos damos cuenta de que Oh rima con sloe y worst con burst. Nos llama mucho más la atención (aparte del tema mismo) los maravillosos efectos logrados por las rimas internas y el juego de consonantes y vocales que ocurren dentro de cada verso y por toda la estrofa. (2)

-
- (1) Hemos subrayado las rimas internas -st/ -h/ -pt/; las aliteraciones más obvias l/ fl/ k/ (nótese también w/ b/ s/); pero también hay que advertir que la imagen está enfatizada por el juego de vocales y por los ecos de sensaciones de madurez, riqueza, rapidez y violencia, sugeridas por los monosílabos.
- (2) Más adelante daremos la clasificación de 'lettering of syllables' del mismo Hopkins.

Ciertamente algunas de las rimas que Hopkins escribió antes de 1880 parecen forzadas y cómicas, pues necesitan leerse con afectación para lograr una rima perfecta. Bridges tenía razón al citar comunio - boon he on. Y podemos añadir fully on - bullion on THE EURYDICE. Hopkins le escribió a Bridges en 1883:

Some of my rhymes I regret, but they are past changing, grubs in amber: there are only a few of these; others are unassailable; some others again there are which malignity may munch at but the Muses love. (1)

Y en 1885 le escribió a su hermano Everard:

To touch on the Eurydice, the run-over rhymes were experimental, perhaps a mistake; I do not know that I should repeat them. But rhyme, you understand, is like an indelible process: you cannot paint over it. Surely they can be recited but the effect must have been prepared, as many things must. I can only remember one, the rhyme to electric (ll. 23-4): it must be read "startingly and rash". It is "an effect". (2)

Aquí vemos los versos citados:

But what black Boroas wrecked her? he
Came equipped, deadly electric. (3)

Además de las convenciones métricas, otro recurso importante que Hopkins emplea para realzar la lengua común (heightening current language), es el que llama "deletreo de las sílabas" ('lettering of syllables'). (4)

(1) Poems, p. 243 y LB, p. 180.

(2) Ibid., p. 243. Citado en Poems de una carta inédita escrita por Hopkins a su hermano Everard.

(3) la rima del verso 23 continúa en el verso 24 = reducida fonéticamente a (rokt-r-i-k, que rima con electric).

(4) JP, Lecture Notes: Rhetoric. pp. 268, 283, 284.

Lettering of syllables. Bajo este nombre Hopkins agrupa la rima, la aliteración y la asonancia. Hopkins considera que estos recursos gobiernan la similitud o apariencia de semejanza de algunos o todos los sonidos elementales, las letras, con las cuales las sílabas están hechas. Se puede decir que las sílabas que se parecen o que están concertadas por su semejanza se repiten como un eco, o riman entre sí; pero Hopkins prefiere reservar la palabra rima para su sentido especial o limitado de 'rimas finales'. Hay que recordar que las sílabas que cuentan para formar las figuras intermitentes que a continuación comentaremos, son las sílabas enfáticas.

Alliteration. La aliteración es el empezar con el mismo sonido, como may, must, man, mather, con m; esto es con la misma consonante, o con cualquier vocal, porque todas las vocales tienen aliteración, aunque ésta sea imperfecta.

Hopkins cita a Marsh, un filólogo americano (1801-82), varias veces en sus notas para sus cátedras (1 y 2), pero nos damos cuenta de sus vastos conocimientos de la fonética inglesa cuando dice:

'Perhaps there is a very soft alliteration between consonant and its belonging aspirate -- p and f, b and v etc. But the belonging pairs of sharps and flats, as p and b, t and d, th in thick and th (dh) in there, do not and offend the ear if represented as doing so, just because of their nearness.'

Y añade que la mejor aliteración existe en los monosílabos enfáticos o en las primeras sílabas. En las segundas o terceras sílabas enfá-

(1) JP, Lecture Notes: Rhetoric, pp. 248 y 287.

(2) Ibid., Notas en pp. 449-50. Marsh, George Perkins: Lectures on the English Language.

(Gardner explica que Marsh también escribió Grammar of the Icelandic Language y History of the English Language).

ticas de una palabra, puede haber aliteración, pero no tan perfecta. Cuando las vocales tienen una aliteración semejante, es más bien aonancia que aliteración. Todas las sílabas iniciales tienen aliteración, pero ésta es tenue si la sílaba no es enfática.

Skothending. Es un recurso opuesto a la aliteración, es decir, es terminar con la misma consonante pero después de diferente vocal, como bad - led, find - band, sin - run.

Asonance. Es la igualdad de vocal en las sílabas. Puede ser simple, de una sola vocal, como meet - sleep, o doble, de dos vocales, como meeting - evil.

Hopkins explica que la asonancia sólo es usada regularmente en el verso español o en el portugués, pero que juega un papel importante en la prosa y en el verso en otros idiomas, pues el juego de vocales confiere una belleza sutil al verso. Hopkins lo llama 'vowelling on' cuando es asonancia, y 'vowelling off' cuando el cambio de vocales se sucede a lo largo de una escala o trecho de verso.

Hemos querido dar estos términos para poder usarlos al dar ejemplos de la poesía de Hopkins. Pero debemos tener en cuenta que según Hopkins todas estas figuras del verso se reducen al principio de la rima, pues son rimas finales, rimas parciales o rimas internas. También que todos los elementos físicos del verso se pueden reducir a Rima, Ritmo y Música, si consideramos que, en un sentido amplio, la rima es la disposición de las letras en sílabas, el ritmo depende de la fuerza o longitud de la sílaba, y la música resulta de la conjunción del acento tónico y del grado de elevación del sonido. (1)

(1)JP, p.284.

Podemos encontrar ejemplos de aliteración en toda la poesía de Hopkins. Comúnmente es usada para unir dos o tres palabras en una frase o medio verso. Por ejemplo, en un sólo verso puede haber dos o mas series de aliteraciones alternadas: (1)

The bright boroughs / the circle citadels there (No. 32)

Rebuffed the big wind. / My heart in hiding (No. 36)

In coop and comb / the fleece of his foam (No. 56)

Algunas veces, más raramente, la aliteración es el principal principio fonético usado para unir un solo verso:

Over again I feel thy finger and find thee (Deutschland, Est. 1)

And wears man's smudge and share's man's smell: the soil (No. 31)

La aliteración también se continúa en otro verso:

...why wouldst thou rude on me
Thy wring-world right foot rock?... (No. 64)

Hopkins usa 'skothending' (rima de consonante final), muy liberalmente. A menudo se combina con otro recurso, de manera que cuando se combina con asonancia interna resulta rima completa:

'the goal was a school' (DEUTSCHLAND, est, 12)

'he curst at first' (FELIX RANDAL, No. 53)

'comb the fleece of his foam' (INVERSNAID, No. 56)

La combinación de 'skothending', asonancia y rimas internas resulta muy interesante en:

Stones rings like each tucked string tells, each hung bell's
Now swung finds tongue to fling out broad its name!
Each mortal thing does one thing and the same! (No. 57)

'Skothending' también ocurre en combinación con aliteración en sílabas que tienen una estructura consonante-vocal-consonante. Así se obtiene una estructura constante de consonantes en las sílabas,

(1) Al subrayar, queremos llamar la atención del recurso del que estamos hablando. Puede haber otros recursos en el mismo verso.

mientras que las vocales varían: (Naturalmente, hay asonancia)

I am soft sift
In an hourglass... (Deutschland, Est. 4)

And canvas and compass, the whorl and the wheel (Est. 14)

...heeds but hides, bodes but abides; (Est. 32)

On meadow and river and wind-wandering weed-winding bank. (No. 43)

...This to hoard unheard,
Heard unheeded, leaves me a lonely began. (No. 66)

En el verso quinto de la estrofa decimoquinta de 'Deutschland' se advierte una combinación de 'skothending' y aliteración:

(f-1/f-ll/f-ld/ f-1-d/

And frightful a nightfall folded rueful a day

Además hay rima interna y asonancia:

(full-fall, fold-ful, fright-night)

'Vowelling off' es uno de los efectos especiales más logrados en la poesía de Hopkins. Si sólo hay aliteración y la consonante final varía, se puede decir que la combinación vocálica no es muy estricta:

When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush (No. 33)

Shivelights and in shadowtackle in long lashes lace, lance, and pair (No. 72)

Over again I feel thy finger and find thee. (Deutschland, Est. 1)

Según dice Milroy, el maravilloso efecto de la imagen del patinador en THE WINDHOVER se logra por la escala vocálica descendente. (1) Nueve vocales diferentes se pueden distinguir en las once palabras que llevan el acento tónico natural; las dos repeticiones sólo ocurren consecutivamente cuando se requiere énfasis adicional:

As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and
gliding
Rebuffed the big wind.

(1) Milroy, op. cit., p. 147.

Donald Mc Chesney nos presenta un ejemplo de otro recurso que Hopkins usa en su poesía, sacado de la sofisticada tradición galesa de cynghanedd y que el poeta emplea en el verso 8 de la estrofa 23 de DEUTSCHLAND: (1)

To bathe in his fall-gold mercies, to breathe in his all-fire glances.
 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Donald Mc Chesney dice que es un casi perfecto ejemplo de una modalidad de cynghanedd ('traverse cynghanedd'), y que en la siguiente estrofa del poema, el pensamiento de Hopkins se torna a Gales donde aprendió este arte y donde se encontraba en la época del naufragio. Los efectos son espléndidos y aunque definitivamente no podemos opinar sobre la corrección de cynghanedd, lo incluimos aquí donde podemos constatar que hay paralelismo estructural, aliteración, 'skothending', asonancia y secuencias vocálicas .

Para concluir, queremos recordar que en este capítulo hemos querido hablar de los patrones métricos y rítmicos y de los recursos de la rima que realzan la lengua de Hopkins (current language heightened).

Hemos querido aislar los recursos de la rima para clasificarlos y estudiarlos separadamente. Pero debemos comprender que en la práctica no se pueden desligar tan fácilmente, ya que comúnmente van unidos a otros recursos sintácticos y semánticos.

Para ilustrar nuestra aseveración, podemos examinar un verso de Hopkins de dos maneras. En la primera explicaremos solamente los recursos de la rima, y en la segunda incluiremos recursos sintácticos y semánticos.

(1) Donald Mc Chesney, A Hopkins Commentary, University of London Press, Ltd., 1968. Bodleian Library, Oxford. SE 12 H - 95-5

Al examinar las rimas internas del segundo verso de la estrofa veintiseis de DEUTSCHLAND, podemos advertir que, como en muchos otros versos del poema, no se puede decir que haya un elemento fonético dominante. Casi siempre Hopkins organiza estos recursos paso a paso, como aquí lo marcamos:

The down-dugged / ground-hugged / grey

El primer paso está unificado por una característica fonética (tenue aliteración de d, que no es dominante porque sólo una sílaba lleva el acento tónico); el segundo paso está unido al primero por la rima vocálica y de consonante ('skothending', 'assonance') y constituye un eco del primero; el tercer paso está unido al segundo por la aliteración de gr.

Pero si queremos examinar en este verso otros recursos usados por Hopkins, podemos explicar la secuencia de otra manera. Todo el verso está unido por una aliteración vocálica (todas las vocales tienen aliteración), pero 'down-dugged' y 'ground-hugged' se destacan al estar unidos por una interesante rima vocal y consonántica y, además, por un paralelismo gramatical y semántico, y son calificativos de grey al que están unidos por la aliteración de gr.

En los siguientes capítulos también tendremos que hablar separadamente del vocabulario y la sintaxis de Hopkins. Pero no debemos olvidar que estos elementos y los recursos de la versificación son usados por Hopkins con gran originalidad, para lograr el artificio poético.

CAPITULO CUARTO

Vocabulario característico.

En este capítulo queremos hablar especialmente de las desviaciones léxicas que emplea Hopkins para realzar aun más la lengua corriente, base de su poesía: "Current language heightened".

Naturalmente, no queremos decir que la extrema manipulación de la lengua sea una característica determinante en Hopkins, puesto que en su obra a menudo se advierte que lo extraño y picante de una palabra nueva, son temperados por la familiaridad de otra muy conocida. Esta tensión entre lo predecible y lo insólito le ayuda a evitar los clichés y las metáforas trilladas, e introduce un elemento de sorpresa y frescura en su poesía.

Ya hemos visto parte de los elementos que ayudan a conformar el vocabulario característico de Hopkins. Al revisar sus teorías en la PARTE PRIMERA, hemos visto el interés de Hopkins en usar el vocabulario propio del habla cotidiana. Asimismo, hemos visto cómo su profundo conocimiento de la lengua inglesa le permite seleccionar las palabras para darles un significado más rico y pleno de asociaciones.

No one wrote words with more critical deliberation than G. Hopkins. (1)

diría Bridges después de la muerte de su amigo. El mismo Bridges no siempre aprobó esta deliberación crítica de Hopkins, como, por ejemplo, cuando habló de las, según él sugerencias irrelevantes de los

(1) Robert Bridges, *Three Friends*, O.U.P., 1932, p. 140.

'homophones' (1). Pero tenía razón al afirmar que Hopkins nunca escribió una palabra sin haberla sopesado diligentemente.

Como dice W. A. M. Peters (2), esta deliberación crítica por la cual Hopkins elegía una palabra, era el resultado necesario de su muy sensitiva y personal percepción del valor del vocabulario. Esta inclinación por encontrar el valor de la palabra exacta, sólo puede explicarse por el hecho de que Hopkins aplicaba la teoría del 'inscape' a cada elemento de la lengua. Hopkins no podía descansar antes de haber aprehendido el 'inscape' de cada palabra y expresión. Naturalmente, el 'inscape of the word' es parte inherente de su interés por buscar el 'inscape of the thing', como hemos dicho en el CAPITULO SEGUNDO de la PARTE PRIMERA. Y es parte de la idiosincrasia de Hopkins y de su anhelo por integrar una visión total de la existencia.

También hemos visto (en el CAPITULO TERCERO de la SEGUNDA PARTE), que al usar ritmos acentuales, Hopkins puede incorporar una extensa gama de recursos fonéticos, como son rimas internas, aliteraciones, secuencias vocálicas, ecos y onomatopeyas. Para lograr estos efectos, nuestro poeta emplea, de preferencia, un vocabulario de procedencia anglo-sajona. Aunque también lo usa porque, en su mayor parte, este vocabulario es el del habla cotidiana, y el que puede tener más amplias connotaciones.

El gran poder de sugestión que encontramos en el vocabulario de Hopkins se debe a esta rica textura semántica, que Hopkins sabe explotar en todo momento. Pero esta explicación sólo ayuda en parte. To-

(1) Poems, p. 242. (Parte del 'Preface to Notes' de Bridges a la primera edición de los poemas de Hopkins. - Esta parte está incluida en el 'Preface to Notes' de Gardner en la 4a. edición de Poems).

(2) W. A. M. Peters, op. cit., p. 141 y siguientes.

dos los lectores de Hopkins han experimentado dificultades al tratar de conocer el significado preciso de una palabra en determinado contexto. Creemos que una de las claves es estudiar la manera que tiene el poeta de formar neologismos. (Dejaremos la sintaxis para el siguiente capítulo.)

Al hablar de las variedades de licencia poética, Geoffrey N. Leech dice que el usar neologismos, es decir inventar palabras nuevas, es una de las maneras más obvias por las cuales los poetas pueden aumentar los recursos léxicos de la lengua (1). También explica que esto no es sólo una prerrogativa de los poetas, puesto que de todos son conocidas las invenciones léxicas que, por varias razones, practican otros servidores de la lengua, como son los periodistas, los científicos y los editores.

También la gente común y corriente, al conversar, a menudo emplea neologismos, como la mejor manera de expresar sus sentimientos y opiniones. En inglés se le llama "nonce-formations", si se inventan "for the nonce", es decir si se usan por una sola vez para expresar una necesidad o carencia de la lengua, más bien que como un deseo expreso de aumentar el vocabulario.

Las innovaciones léxicas de los poetas generalmente no pueden clasificarse como "nonce-formations", aunque obviamente, son menos efímeras que las que se emplean en la conversación, porque un poema de éxito es leído muchas veces, por los contemporáneos del poeta y por las siguientes generaciones. Muchas palabras de amplio uso en inglés

(1) Geoffrey N. Leech, A linguistic guide to English poetry., Longman, London, 1969. Capítulo Tercero, 3.2.1 Lexical Deviation, pp. 42-43.

aparentemente se originaron en la poesía, como por ejemplo: blatant (Spenser), anassination (Shakespeare), pandemonium (Milton), and casuistry (Pope).

No deja de ser engañoso el sugerir que el neologismo es "una violación de una ley léxica". Una explicación más correcta sería que una manera de formar palabras que existe en la lengua, es aplicada de una manera más amplia que de costumbre; que las restricciones usuales que operan en el uso común, no se aplican en determinado momento.

Leech nos da un ejemplo de la formación de palabras: En inglés existe una regla que permite añadir el prefijo fore- a un verbo, agregando el significado beforehand (de antemano, anticipadamente), como en foresee, foreknow, foretell y forewarn. Si esta regla no tuviera restricciones en su aplicación, podríamos usar verbos como foresell (vender anticipadamente) o foreappear (aparecer anticipadamente), sin siquiera extrañarnos. Pero en la práctica esta regla sólo funciona con unos cuantos verbos, de tal manera que cuando T. S. Eliot aumenta el grupo al usar foresuffer en el verso:

'And I Tiresias have foresuffered all'

(The Waste Land III)

esto nos llama la atención como una novedad, como una sorprendente extensión de las posibilidades expresivas de la lengua.

En realidad, en inglés es muy común el formar nuevas palabras añadiendo prefijos o sufijos a vocablos ya existentes y hacer palabras compuestas. Pero la costumbre impone limitaciones en esta, y no deja de sorprendernos el uso de combinaciones novedosas. Leech nos da un ejemplo, citando una frase de Hopkins de THE WRECK OF THE DEUTSCHLAND:

"the widow-making unchilding unfathering deeps." (Est. 13)

El prefijo privativo un- existe en la lengua como en unhorse, unfrock, unleash. (Ya Shakespeare lo había usado al crear una palabra para Lady Macbeth = unsex.) Widow-making es una palabra compuesta al estilo de music-loving, tub-thumping, prize-winning.

Pero, según Leech (1), habría que dilucidar cuál es el propósito y el efecto de los neologismos en poesía: Si volvemos a examinar la frase de Hopkins, encontramos que el significado de 'the widow-making unchilding unfathering deeps', se podría haber formulado de esta manera: 'the deeps which deprive (wives) of husbands, (children) of fathers, and (parents) of children'.

Sin embargo, lo interminable y prolijo de la frase, nos ayuda a comprender el grado de compresión y economía que se puede alcanzar al usar derivados y compuestos. Además, hay otro factor más importante (aunque más elusivo), como el poder que tiene un neologismo de definir un concepto. Si se inventa una palabra nueva, es porque el vocablo para expresar determinado concepto o peculiaridad, no existe en la lengua; esto sólo se podría expresar por medio de frases o cláusulas explicativas.

El neologismo de Eliot, 'foresuffered, no es sólo una palabra nueva, sino la formulación de una nueva idea: Que es posible anticipar místicamente los sufrimientos del futuro, en analogía con foresee, foretell, o foreknowledge, verbos que expresan anticipaciones del futuro. Similarmente, los tres epítetos de Hopkins, parecen definir

(1) Geoffrey H. Leech, op. cit., p. 44.

el pavor y el terror que puede inopirar el mar. Una paráfrasis usando cláusulas subordinadas simplemente describiría los trágicos eventos conectados con el mar, mientras que widow-making, unchilding y unfathering, atribuyen al mar características tan inseparables como wetness, blueness y saltiness. Lo que hace que un neologismo sea único e importante para el lector, es la relación con el concepto que representa: widow-making nos llama la atención más que otros compuestos de uso cotidiano como cloth-making o rabbit-catching, porque generalmente no queremos clasificar los aspectos del universo por su tendencia a producir viudas, mientras que sí es común que caractericemos a los objetos (máquinas o cepos y trampas), por su facultad de manufacturar tela o atrapar conejos.

Leech nos hace notar también que otra manera de extender el vocabulario, de particular importancia en inglés, es adaptar un vocablo a una nueva función gramatical sin cambiar su forma. Hopkins usa esta manera de formar palabras con gran audacia, como en los siguientes ejemplos:

And storms bugle his fame (The Wreck of the Deutschland)
 Let him enster in us (The Wreck of the Deutschland)
 The just man justices (As Kingfishers Catch Fire)
 The achieve of, the mastery of the thing (The Windhover)

Es interesante observar que en el último ejemplo achieve es preferido al muy común sustantivo achievement, y esta preferencia hace toda la diferencia entre vigor poético e insipidez prosaica.

Leech dice que algunas innovaciones léxicas han sido tan comunes en poesía que causan poca sorpresa al lector, de tal manera que se

pueden clasificar como licencias rutinarias, como la costumbre de añadir terminaciones en -y, -less, -full a adjetivos, y -ment a sustantivos; o también la costumbre de añadir el prefijo -a ó -en, a palabras que requieren otra sílaba en el contexto métrico.

Es interesante observar que los neologismos de Hopkins, además de llenar una necesidad léxica, se integran a los sistemas fonológicos, gramaticales y semánticos de su lengua poética.

Un ejemplo de la relación sistemática entre derivaciones y similitudes fonéticas es el uso que hace Hopkins de palabras terminadas en -le, como se puede advertir en PIED BEAUTY: dappled, tackle, fickle, adazzle. Como dice Milroy (1), este sistema de similitud fonética era muy productivo para Hopkins, muchas otras palabras en -le se pueden observar a lo largo de su poesía: brandle, buckle, cobble, dimple, nurale, throatle, twindle, wimple. Y en sus diarios se puede ver cómo Hopkins coleccionaba palabras provincianas como rickle, stickles (lenguas de agua en las cascadas) (2), y grindlestone por 'grindstone'. (3) Hopkins también estaba consciente de la afinidad semántica existente entre pares de palabras de significado similar, como: curd:curdle, brand:brandle. (4)

Un ejemplo de la relación sistemática entre derivaciones y similitudes gramaticales se advierte en palabras como overvault (No. 41), overbend (No. 61) y under be (No. 51), claramente formadas como otros modelos existentes en la lengua cotidiana: overthrow, underlie.

(1) James Milroy, op. cit., p. 158.

(2) JP, p. 219.

(3) JP, p. 191.

(4) Nota: En sus Diarios juveniles y en su Journal se puede observar el desarrollo de su vocabulario poético y las relaciones semánticas que según Hopkins existían en los sistemas de palabras.

Hopkins también es capaz de formar nuevas palabras por medio de la supresión de prefijos y sufijos. Así encumbered se vuelve cumbered, overwhelms se vuelve whelms en SIBYL'S LEAVES; en PIED BEAUTY la palabra brindled se encuentra como brinded. En HARRY PLOUGHMAN, sus músculos que 'onewhere curded, onewhere sucked or sank', no son solamente como 'stringy curds' = ristras de cuajo, sino también 'curdled' están engrosados, cuajados.

Así, aun cuando estos pares o series de palabras existan en la lengua común con significados establecidos, Hopkins es capaz de usarlos de maneras diversas y sugerir nuevos significados al explotar las relaciones internas de estos sistemas de palabras que él percibía en la lengua.

Como dice Milroy (1), en el nivel morfológico esto es análogo al principio de la rima que Hopkins explota fonéticamente, al usar series de palabras que forman alteraciones o riman parcialmente. Estos sistemas de derivación son similares; hasta cierto punto riman y tienen el mismo significado que sus raíces; y, en otro sentido, son diferentes. Esta variación controlada del vocabulario es uno de los logros más interesantes de la poesía de Hopkins.

Vocablos como disremember (SIBYL'S LEAVES), disseveral (HERACLITEAN FIRE), unchild, unfather (DEUTSCHLAND), onewhere (HARRY PLOUGHMAN), leafmeal (SPRING AND FALL), after-somers (BINSEY POPLARS), pertenecen a series de derivaciones. La mayoría de ellos requiere el contexto en el que ocurren para poder interpretarlos cabalmente (o, mejor

(1) Op. cit., p. 160.

dicho, percibir su 'inescape'); pero todos se pueden interpretar en parte por sus relaciones con la lengua común. Por ejemplo, los prefijos un- y dis- tienen varios usos. Hopkins prefiere aquí la idea de "privar" o "revertir": En DEUTSCHLAND, 'God has made and almost unmade him'; en CARRION COMFORT, 'he will not untwist these last strands of man'; to disremember se relaciona con remember, forgetting no es exactamente igual que disremember, ni exactamente lo contrario de forgetting.

Hopkins también usa esta variación controlada del vocabulario al sugerir relaciones gramaticales y de significado, como en 'Manshape that shone sheer off, disseveral, a star' (HERACLITEAN FIRE No. 72), donde, según Milroy, parece que Hopkins alude a la creación del hombre a la imagen de Dios, y a la creación de Cristo a imagen del hombre. (1) Sheer off y disseveral parecen referirse a star (la estrella), que es Man (el hombre). La estrella (star), está distante (sheer off). Disseveral es difícil de interpretar. Puede ser un adjetivo formado de dissever ('to cut, separate'), en este caso dis- sería un prefijo de intensidad, no para revertir, lo que nos daría el significado de 'cut off' (a la distancia), y estaría reforzado por sheer off ('cut off'). Pero disseveral también puede interpretarse como dis+several. En este caso dis- sería un prefijo negativo y el significado 'not several', es decir uno solo, 'unique'. En el nivel semántico, se puede discernir un principio de concatenación, como la concatenación que llamamos gradience en el nivel fonético. Los términos están uni-

(1) Op. cit., p. 161.

dos por representaciones comunes: sheer off ('pure, clear, shining' y también 'cut off'); disseveral ('cut off' y también 'unique').

También podemos ver estas series como un ejemplo de rima semántica, y advertir que cada palabra en la serie puede también tener dos o más significados. Realmente son combinaciones semánticas, de significado complejo. (1)

Este principio de concatenación semántica, unido al recurso de aliteración, se ve claramente en el penúltimo verso de HERACLITEAN FIRE (No. 72): 'This Jack, joke, poor potsherd, patch, matchwood, immortal diamond', en el que los cinco primeros elementos se refieren a la naturaleza terrena del hombre, que se transforma:

'In a flash, at a trumpet crash,
I am all at once what Christ is, / since he was what I am, and'

y finalmente esta naturaleza terrena del hombre es:

'Is immortal diamond'.

Gardner dice (2), que en este apasionado clímax del poema Hopkins ha sabido mezclar elementos del pasado y del presente para lograr una unidad de significado. Patch es un vocablo obsoleto con el significado de tonto o despreciable, pero en lenguaje moderno es un parche o un remiendo. El Jack de Shakespeare es principalmente un pícaro, pero el lector moderno lo asocia con un cualquiera: 'Jack-tar, Jack of all trades', y hasta el apelativo común 'Jack'. Potsherd es arcaico y tiene connotaciones bíblicas (Job, ii. 8), pero también se usa en la lengua cotidiana y hasta en arqueología.

(1) Roman Jakobson, op. cit., p. 379. (Jakobson cita "la sabia sugerencia de Ransom de que 'el proceso que media entre el metro y el significado es el acto orgánico de la poesía, e implica todos sus rasgos importantes'.")

(2) W. H. Gardner, op. cit., Volume I, p. 130.

La verdad es que, como ya lo hemos dicho, Hopkins mismo insistió en que la lengua poética debe ser 'current language heightened, to any degree heightened and unlike itself, but not (I mean normally: passing freaks and graces are another thing) an obsolete one.' (1) Y también hablándole a Bridges sobre arcaísmos, Hopkins dijo: 'Some little flavours, but much spoils,....' (2)

Y es curioso advertir que cuando los críticos contrarios a Hopkins encuentran arcaísmos en su vocabulario, siempre aparecen otros críticos benevolentes que dictaminan que estas palabras son provincialismos o derivaciones léxicas y se pueden considerar lengua común realzada.

Por ejemplo, la palabra 'sillion' en THE WINDHOVER, ha sido muy comentada. Norman Mackenzie dice (3), que sillion o selion, como está escrito en algunos diccionarios modernos, 'is a long, narrow subdivision of an open field, separated from the rest of it only by drainage ditches, and often belonging to a tenant or small farmer'. No tiene importancia recalcar que Hopkins prefirió usar sillion de origen francés a 'furrow', para que rimara con billion y vermillion. En realidad sillion está conectada con palabras comunes inglesas: sheer plod, plough, shine, que la definen perfectamente,

'sheer plod makes plough down sillion shine'

Además el origen francés de sillion se relaciona con otras palabras de origen francés que nos hacen recordar las cortes medievales y las ordenes de caballería, como minion, dauphin, falcon, chevalier. Estas

(1) LB, p. 89.

(2) LB, p. 218.

(3) Norman Mackenzie, A Reader's Guide to Gerard Manley Hopkins, Thames and Hudson Ltd., London, 1987, p. 84. También en Hopkins, op. cit., p. 121, Norman M. Mackenzie dice que selion o syllion se usaba en tiempos de Hopkins como un término legal en Lancashire: 'a strip of ploughed land'.

palabras y la rica rima - sillion, billion, vermilion - contribuyen a dar una impresión de esplendor, producida por la actividad del halcón y del humilde labrador. En verdad esta es una de las palabras que se podrían catalogar como 'passing freaks and graces'.

Otra manera de formar nuevas palabras en inglés es combinando el significado y el sonido de las palabras. Por ejemplo: Motel, de la combinación de motor y hotel. Lewis Carrol les llamó 'Portmanteau words' y el término ha sido usado desde entonces para designarlas. Así dijo en THROUGH THE LOOKING GLASS, en 'Jabberwocky':

'Slithy' means 'lithe and slimy'... You see it's like a portmanteau - there are two meanings packed up into one word... 'Mimsy' is 'flimsy and miserable' (There's another portmanteau for you).

Los 'portmanteau words' de Hopkins no son tan fáciles de distinguir. Thoughter = 'through one another, mixed up together', no es una creación de Hopkins, pero la usa en SPELT FROM SIBYL'S LEAVES (No. 61). Otras palabras parecen 'portmanteau words', como en INVERBNAID:

'turns and twindles over the broth'

que Gardner comenta (1) y dice que twindles es obviamente un 'portmanteau word' compuesto de 'twist, twindle, spindle'. Pero que MacKenzie (2) asegura que en tiempos de Hopkins existía el verbo 'to twin', en el dialecto de Lancashire (formado de 'twins = gemelos), y que en el poema puede significar 'dividir en dos el torrente' o 'doblar la cantidad de agua'.

(1) Op. cit., p. 117.

(2) Mac Kenzie, A Reader's..., op. cit., p. 146.

También en el mismo poema *INVERNAID*, (No. 56), existe la frase 'fitches of fern'. Gardner dice (1) que no es tan obvio que fitches sea aquí un 'portmanteau word', formado de 'flake, switch, patch', aunque el significado tendría gran fuerza. El significado primario de fitches = 'slices of bacon', se puede comprender como 'pedazos, manojos de helechos', tanto más como que la idea de color café o marrón de las rebanadas del cerdo ahumado, y de los helechos en otoño, es sugerida por otras palabras como: 'horseback brown, burn, fawn-froth, darksome'.

W. A. H. Peters nos da una explicación del por qué Hopkins se ve obligado a crear tantos compuestos (palabras y frases). (2) En su afán de expresar el 'inscape' de las cosas que percibe, Hopkins tiene necesidad de usar las palabras con absoluta precisión. Pero el poeta encuentra que sólo los nombres propios pueden expresar lo individualmente distintivo y único de las cosas, pues sólo se pueden aplicar a una cosa definida. Los nombres comunes, por su misma naturaleza, como elementos léxicos de la lengua, son expresiones universales.

Al no poder inventar un nombre propio para cada cosa individual, Hopkins tiene que recurrir a hacer uso de palabras compuestas que sean signos específicos de las cosas, es decir, que indiquen la individualidad y la especie de la cosa cuyo 'inscape' ha percibido. En una carta a Bridges, Hopkins le habla de estos problemas:

(1) Op. cit., Volume 1, p. 117.

(2) Gerard Manley Hopkins, op. cit., Chapter 4 - Perception and Expression of Inscape., *passa*.

English compounds do not seem real single words or properly unified till by some change in form or spelling or alur in pronunciation their construction is disguised. This seems in English a point craved for and insisted on, that words shall be single and specific marks for things, whether self-significant or not. (1)

Tampoco podría Hopkins usar un nombre genérico y restringirlo por medio de un adjetivo calificativo, como por ejemplo: 'an oaken chest', porque esta descripción indicaría el género y la especie del objeto, pero no nos daría la información de su esencia individual.

En cambio, las palabras compuestas, como signos específicos de las cosas, sí muestran la esencia individual del objeto, como por ejemplo la palabra teapot, que hoy en día se ha convertido en un signo específico del objeto que representa. La función restrictiva de 'tea' se ha añadido al término genérico de 'pot', y ha surgido una nueva palabra que ya no nos recuerda al género al que pertenece, la esencia específica del objeto se advierte directamente al usar la nueva palabra teapot.

Muchas de las palabras compuestas de Hopkins son signos específicos de las cosas. Por medio de estas palabras, Hopkins trata de expresar los 'inscapes' que percibe de la manera más precisa que es posible. Se puede advertir que funcionan como sustantivos como por ejemplo en: 'in gaygangs', en el poema No.72 (HERACLITEAN FIRE); '...loose locks, long locks, lovelocks, gaygear...', en el No. 59 (THE GOLDEN ECHO); 'Men, boldboys, soon to be men...', en el No. 41 (EURYDICE); 'wind-beat whitebeam' en el No. 32 (THE STARLIGHT NIGHT); 'Over Goldengrova unleaving?', en el No. 55 (SPRING AND FALL).

(1) LB, p. 165.

Otras palabras compuestas de Hopkins funcionan como adjetivos. Son realmente signos específicos de cualidades, como se puede ver en los siguientes ejemplos. En el No. 28 (DEUTSCHLAND), Est. 35: 'rare-dear Britain'; en Est. 5: 'lovely-asunder starlight...'; en Est. 24: 'her wild-worst Best.'; en Est. 29: 'to the blast Tarnofan-fast'; en el No. 41 (EURYDICE): 'baldbright cloud...'; en el No. 35 (THE SEA AND THE SKYLARK): 'rash-fresh re-winded now-skeined score'; en el No. 62 (TO WHAT SERVES MORTAL BEAUTY?): 'Those lovely lads once, wet-fresh'; en el No. 38 (HURRAHING IN HARVEST): 'wilful-wavier Heal-drift...' (1)

Otras palabras compuestas de Hopkins funcionan como verbos, aunque son muy raras. Por ejemplo, en el No. 37 (PIED BEAUTY): 'He fathers-forth'; en el No. 149 (ASHBOUGHS /fragmento/): 'creep apart wide and now-nestle...'

Naturalmente, no se puede decir que el deseo de expresar el 'inscape' de las cosas sea el origen de todos (y cada uno) de los compuestos de Hopkins, puesto que también en el lenguaje lógico normal es muy común usar palabras compuestas. Dentro de la poesía de Hopkins se pueden observar palabras compuestas (sustantivos), formadas por analogía, como quickgold (en el No. 32), que recuerda 'quicksilver', y mainstrength (en el No. 70), palabra formada como 'mainspring' o 'mainstay'. También algunos de los compuestos que funcionan como adjetivos, indican el diferente grado de la cualidad de un objeto,

(1) Gardner, op. cit., Apendix C, p. 286, distingue quince clases de 'compound epithets' en la poesía de Hopkins.

por analogía con la lengua de todos los días, como gold-vermilion en el No. 36 (THE WINDHOVER), glass-blue en el No. 60, v. 83 (THE BLESSED VIRGIN...), bugle-blue en el No. 42 (THE MAY MAGNIFICAT, Est. 6), moth-soft en DEUSCHLAND, Est. 26.

Pero aunque Hopkins haya formado estas y otras palabras similares por analogía, el hecho es que él consistentemente evitó usar frases explicativas en las que la comparación fuera introducida por 'as', como en 'as light as leaf', y en su lugar empleó compuestos como leaf-light. Así como en compuestos como earlstars en el No. 61 (que funcionan como sustantivos), la imagen se ha fusionado con el objeto percibido, es decir se ha percibido el 'inscape' del objeto; así en compuestos como leaf-light (que funcionan como adjetivos), la marca específica de una nueva cualidad específica, es decir el 'inscape' del adjetivo, también se ha percibido. Así se advierte al leer el cuarto verso de la estrofa cuarta de THE BUGLER'S FIRST COMMUNION: 'Low-latched in leaf-light housel his too huge godhead'.

Hopkins también evitó las comparaciones con 'like', pues estaba interesado en mostrar la esencia del objeto a describir: es 'flake-doves' lo que él percibía, no 'doves like flakes' en el No. 32 (The STARLIGHT NIGHT).

Algunas palabras compuestas de Hopkins ni siquiera están unidas por un guión y es difícil identificarlas, pues forman parte de construcciones en que la ambigüedad es parte de la riqueza del contexto. En muchos de los compuestos formados por dos sustantivos, el primer

sustantivo indica la relación que hubiera podido tener un adjetivo, como heaven-handling en el No. 64 (ARRION COMFORT), o neighbour-nature en el No. 44 (DUNS SCOTUS'S OXFORD), o winter world en el No. 76 (TO R. B.), o wonder wedlock en el No. 52 (AT THE WEDDING MARCH), o hoarlight en el No. 61 (SIBYL'S LEAVES).

Otros compuestos en los que el primer sustantivo reemplaza a un genitivo son de varias maneras: un genitivo que indica posesión (1), como en flockbells (EURYDICE, Est. 2), o manmarks en el No. 72 (HERACLITEAN FIRES), o girlgrace en el No. 59 (THE GOLDEN ECHO), o manshape, también en el No. 72; un genitivo que indica pertenencia, como en wind-walks en el No. 38 (HURRANING IN HARVEST), o sea-swirl en la estrofa 16 de EURYDICE, o bloomfall en el No. 46. Est. 8 (THE BUGLER'S); un genitivo que indica complementación como en gospel proffer en la estrofa 4 de DEUTSCHLAND. Parece ser que la tendencia a usar estos compuestos obedece al deseo de Hopkins de que la lengua sea tersa y sucinta en vez de que se haga larga y morosa al usar grupos de genitivos.

En otros compuestos de Hopkins, la individualidad de un objeto sugiere otro objeto. Realmente el 'inscape' de uno es parte de la individualidad de otro, como en moonmarks en el No. 45 (HENRY PURCELL), o en trambeams en el No. 46. (THE CANDLE INDOORS), o en rose-moles en el No. 37 (PIED BEAUTY), o en flint-flake en la estrofa 13 de DEUTSCHLAND.

(1) Milroy, op. cit., pp. 178-84, examina los compuestos de Hopkins desde el punto de vista del concepto de estructura profunda y da otra nomenclatura a las relaciones gramaticales.

En resumen, como otros muchos escritores y poetas, Hopkins se apoya en las características inherentes de la lengua para poder incrementar su vocabulario.

Pero Hopkins estaba consciente de que el crecimiento de la lengua había sido coartado por el uso convencional y la costumbre de usar lenguaje sistematizado. En su búsqueda de una absoluta precisión de lenguaje, Hopkins excede los límites establecidos por la costumbre para poder expresar con exactitud su pensamiento y la naturaleza de las cosas que describe.

Así añade prefijos o sufijos a palabras que normalmente no las llevan, o quita los afijos a palabras que por costumbre se han usado con ellos. También forma infinidad de compuestos (palabras o frases), algunos por analogía, otros muy originales, buscando crear la palabra exacta que no existe en la lengua. Siguiendo las normas del idioma inglés, que permiten que un vocablo tenga varias funciones, Hopkins convierte los sustantivos en verbos, o en adjetivos, o en adverbios, o viceversa. También usa las preposiciones, las conjunciones o los pronombres de manera inesperada, o los omite totalmente.

Un ejemplo de cómo reanima Hopkins el lenguaje sistematizado, se puede advertir en la forma en que cambia, en parte, las frases hechas, ya bien establecidas en la lengua. Así, de la expresión 'to cry havoc', Hopkins inventa 'to cry disaster'. 'World without end' es la frase normal, pero Hopkins usa 'World without event'. 'Yesterday' es lo acostumbrado, pero para hablar de tiempo tormentoso, Hopkins usa 'Yestertempest'. Si normalmente se usa 'that year' o 'that day',

Hopkins extiende el uso a 'that spell' o 'that weather'. Probablemente 'onewhere', 'by meanwhiles' o 'hard ad hand' son extensiones de 'somewhere', 'by turns' y 'hard by'. (1)

En este capítulo hemos querido estudiar separadamente las características más distintivas de este vocabulario tan original. Pero no debemos olvidar que, para comprender cómo Hopkins realiza su lengua poética, se debe ver el vocabulario en su contexto. Como hemos dicho anteriormente, el sentido de determinadas palabras sólo se descubre al relacionarlas con otras palabras que riman fonológica o semánticamente con ellas; y naturalmente, al advertir las relaciones gramaticales.

Estas relaciones gramaticales, que Hopkins también usa de manera original, las veremos en el siguiente capítulo al estudiar la sintaxis de su poesía.

(1) Peters, op. cit., p. 47.

CAPITULO QUINTO

La sintaxis al servicio de la poesía.

En el Capítulo Primero hemos comentado sobre la sintaxis desarticulada que usa Hopkins para incorporar los ritmos del habla cotidiana en su poesía. En este capítulo queremos examinar los procedimientos que Hopkins emplea para realzar esta lengua de todos los días por medios sintácticos.

Pero antes de hablar de la sintaxis, debemos destacar las dos principales características de la lengua poética de Hopkins: la comprensión del lenguaje y el uso del paralelismo estructural y semántico.

A primera vista, estas dos características parecerían contrarias, pero si las examinamos cuidadosamente, podremos ver que no tienen por qué excluirse, puesto que en la lengua de Hopkins la comprensión del lenguaje y el paralelismo se dan a nivel fónico, gramatical y léxico.

Hopkins mismo habló de esto en su ensayo POETIC DICTION, probablemente escrito en 1865 cuando estudiaba en Oxford. (1) Hopkins habla primero de la concentración propia de la poesía:

The effect of verse is one on expression and on thought, viz, concentration and all which is implied by this. This does not mean terseness nor rejection of what is collateral nor emphasis nor even definiteness though these may be very well, or best, attained by verse, but mainly, though the words are not quite adequate, vividness of idea or, as they would especially have said in the last century, liveliness.

(1) JP, p. 84.

La poesía de Hopkins va adquiriendo esta concentración de diversas maneras. Primero, por la incorporación de un vocabulario preciso, nutrido por los 'inscapas' de las cosas que observa el poeta (como vimos en el Capítulo Cuarto). También por la misma actitud de Hopkins, lo original de su pensamiento, y por su temperamento poético, exaltado, siempre al borde de expresar urgencia, 'vividness of idea'. Y además, porque la sintaxis usada por Hopkins, como veremos más adelante, aprovecha las elipsis y transposiciones del idioma corriente. Pero, sobre todo, porque los elementos gramaticales que no tienen significado referencial son omitidos, y el meollo del lenguaje es reforzado al máximo.

Hopkins también habla del paralelismo en este ensayo, POETIC DICTION:

The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of Church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse. But parallelism is of two kinds necessarily-- where the opposition is clearly marked, and where it is transitional rather or chromatic. Only the first kind, that of marked parallelism, is concerned with the structure of verse-- in rhythm, the recurrence of a certain sequence of syllables, in metre, the recurrence of a certain sequence of rhythm, in alliteration, in assonance and in rhyme.

Now the force of this recurrence is to beget a recurrence or parallelism answering to it in the words or thought and, speaking roughly and rather for the tendency than the invariable result, the more marked parallelism in structure whether of elaboration or of emphasis begets more marked parallelism in the words or sense. ... To the marked or abrupt kind of parallelism belong metaphor, simile, parable, and so on, where the effect is sought in likeness of things, and antithesis, contrast, and so on, where it is sought in unlikeness. (1)

(1) JP, pp. 84-85.

Al comentar este pasaje de Hopkins, Jakobson hace un resumen de las ideas que le parecen más interesantes:

En una palabra, la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica, y en todo nivel lingüístico cualquier constituyente de esta secuencia produce uno de los dos sentimientos correlativos que Hopkins claramente define como "comparación en razón de la igualdad", y "comparación en razón de la desigualdad". (1)

Jakobson cita a Valéry para reforzar su aseveración de que el verso no sólo es una figura fónica que se repite, sino que las convenciones poéticas como el metro, la aliteración y la rima también sirven para transmitir el significado:

Sin duda alguna, el verso es ante todo una "figura fónica" que se repite. Principalmente, sí, pero nunca exclusivamente. Toda tentativa por limitar convenciones poéticas tales como el metro, la aliteración o la rima al plano fónico no pasa de especulación sin justificación empírica. La proyección del principio ecuacional en la secuencia tiene una significación mucho más profunda y amplia. La opinión de Valéry de que la poesía es un "dudar entre el sonido y el sentido" es mucho más realista y científica que todas las manías de aislacionismo fonético. (2)

Jakobson insiste en explicar que hay relación semántica entre las unidades de rima. Para poder explicar que las palabras rimantes pueden pertenecer a categorías gramaticales idénticas o diferentes, da un ejemplo de una cuádruple rima del soneto No. 69 de Hopkins:

Por más que la rima se base por definición en una repetición regular de fonemas o grupos fonémicos equivalentes, sería una simplificación trasnochada tratar el ritmo sólo desde el punto de vista del sonido. La rima implica necesariamente relación semántica entre las unidades en rima ("compañeros de rima", en la terminología de Hopkins). En el análisis de una rima nos enfrentamos ante el problema de si es o no un homoyotéleuton, que aparece sufijos de derivación y/o de inflexión similares (felicitación-condecoración), o si las palabras rimantes pertenecen a categorías gramaticales idénticas o diferentes. Así, por ejemplo, la cuádruple rima de Hopkins es un acuerdo entre dos nombres --kind y mind--, ambos en contraste con el adjetivo blind y el verbo find. (3)

(1) Jakobson, op. cit., p. 379.

(2) y (3) Ibid, pp. 377.

A continuación transcribimos dicho soneto No. 69 para poder comentarlo.

My own heart let me more have pity on; let
 No live to my sad self hereafter kind,
 Charitable; not live this tormented mind
 With this tormented mind tormenting yet.

I cast for comfort I can no more get
 By groping round my comfortless, than blind
 Eyes in their dark can day or thirst can find
 Thirst's all-in-all in all a world of wet.

Soul, self; come, poor Jackself, I do advise
 You, jaded, let be; call off thoughts awhile
 Elsewhere; leave comfort root-room; let joy size

At God knows when to God knows what; whose smile
 's not wrung, see you; unforeseen times rather--as skies
 Betweenie mountains--lights a lovely mile.

La cuádruple rima que observó Jakobson no es consecutiva, sino que aparece en los dos cuartetos, kind y mind en el primero y blind y find en el segundo.

Además, podemos observar que hay otro paralelismo en el primer cuarteto, en el que se retoma mind con una variación, With this tormented mind, y la idea se repite de otra manera, tormenting yet. La idea de totalidad está presente en el paralelismo Thirst's all-in-all in all a world of wet.

El paralelismo semántico se encuentra en todo el poema, por ejemplo, pity y charitable. Las ideas de tormento, tristeza y frustración, como sad self, tormented mind, comfortless, blind eyes, dark, thirst, a world of wet, poor Jackself, jaded, están paralelamente contrastadas con kind, comfort, leave comfort root-room, let joy size, y con la conclusión final en que se ve un rayo de esperanza. El paralelismo entre God knows when, God knows what, está balanceado con la comparación entre la sonrisa de Dios y los cielos claros y serenos,

whose smile's not wrung, --as skies between pie mountains--lights a lovely mile.

También se podría decir que el narrador, la primera persona que habla, my own heart, está contrastado con el exorto en segunda persona I do advise you y con el imperativo let be.

Aunque, como hemos dicho, no es nuestra intención hacer crítica literaria sino hablar de la lengua de Hopkins, podemos observar que este soneto, que parece de una facilidad extrema, y en el cual las palabras son del vocabulario de todos los días, la lengua común está realizada por los ecos semánticos distribuidos por todo el poema y por los magníficos compuestos Jackoalf, between pie y comfortous.

Geoffrey Leech dice que la tendencia de Hopkins a usar una repetición verbal exacta, se complementa con una manera de orquestar su poesía con varias clases de ecos fonológicos--consonancia, aliteración y asonancia y efectos semejantes. Para dar un ejemplo de repetición sin contenido semántico, Leech aísla los primeros cuatro versos de BINSEY POPLARS, No. 43:

My aspens dear, whose airy cages quelled,
Quelled or quenched in leaves the leaping sun,
All felled, felled, are all felled;
Of a fresh and following folded rank

Según Leech, las repeticiones léxicas de quelled y felled son parte de la sinfonía general de los esquemas fonológicos, pero la repetición inicial de sonidos en 'quenched...quelled' y 'leaves...leaping' no tiene relación formal con ninguna correspondencia léxica. (1)

Aquí queremos refutar a Leech, pues creemos que es muy injusto

(1) Leech, op. cit., pp. 75-6.

aislar cuatro versos sin tener en cuenta todo el ámbito del poema. Además, en realidad quenched y quelled son variaciones de significado y quelled and quenched in leaves the leaping sun tiene un paralelo con Of a fresh and following folded rank. También, la siguiente idea, expresada en la primera estrofa, My aspens ... not spared, not one, es un paralelismo de Hack and rack the growing green en la segunda estrofa. En la última estrofa, la idea de destrucción ten or twelve of havoc unselve se contrasta con la belleza y la serenidad que debe existir en la campiña Sweet especial rural scene.

Peters también sostiene que en la obra poética de Hopkins el principio del paralelismo está manifiesto. En su capítulo tercero, que llama 'Current Language Heightened' (1), Peters explica que Hopkins rara vez usa un lenguaje 'de subordinación' en el cual la relación entre las cláusulas de la oración esté expresamente indicada por una unión sintáctica.

Por lo general Hopkins usa un lenguaje 'de coordinación', en el que los hechos que observa están colocados uno junto al otro y la relación es evidente por la yuxtaposición misma. La naturaleza de esta relación se comprende de inmediato si el verso es leído en voz alta o declamado. Pero al escribirlo, hay que señalar de alguna manera esta yuxtaposición. Una forma de señalar la relación entre dos oraciones coordinadas es usar dos puntos, como en los siguientes ejemplos, que indican una sucesión de acontecimientos:

She drove in the dark to leeward
 She struck--not a reek or a rock
 But the combs of a smother of sand! night drew her
 Dead to the Kentish Knock!

(DEUTSCHLAND, Est. 14)

(1) Peters, op. cit., pp. 78 a 86.

Thou knowest the walls, altar and hour and night:
The swoon of a heart that the sweep and the hurl of thee trod
Hard down with a horror of height...

(id., Est 2)

... then off, off forth on swing,
As a skater's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
Rebuffed the big wind.

(The Windhover, No. 36)

Una relación de resultado se expresa en una sucesión de hechos y a menudo los dos puntos reemplazan la conjunción coordinativa for, como en:

No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion
Shine...

(id., No. 36)

Father and fondler of heart thou hast wrung:
Hast thy dark descending and most art merciful then.

(Deutschland, Est 9)

The Eurydice--it concerned thee, O Lord!
Three hundred souls, O alas! on board...

(Eurydice, Est. 1)

And yet you will weep and know why.
How no matter, child, the name:
Sorrow's springs are the same.

(Spring and Fall, No 55)

Here! creep,
Wretch, under a comfort serves in a whirlwind! all
Life death does end and each day lies with sleep. (No. 65)

Según Potos, de esta manera Hopkins realiza la lengua de su poesía. Si se introdujera en estos versos una conjunción sintáctica, se perdería el efecto poético causado por una expresión coordinada. Sólo cuando se da uno cuenta de la función de los dos puntos, es posible comprender el significado de este lenguaje concentrado y a la vez demostrado.

Los dos puntos pueden expresar un contraste, como en:

Then let the march tread our ears:
I to him turn with tears ...

(At the Wedding March, No. 52)

Not mood in him nor meaning, proud fire or sacred fear,
Or love or pity or all that sweet notes not his might nurse!
It is the forged feature finds me...

(Henry Purcell, No. 45)

[Flesh fade, and mortal trash
Fall to the residuary worm; | world's wildfire, leave but ash:
In a flash, at a trumpet crash,
I am all at once what Christ is, | ...

(No. 72)

Más patética es esta conclusión de uno de los sonetos terribles:

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree
Bitter would have me taste: my taste was me. (No. 67)

Otras veces los dos puntos marcan una concesión:

Low be it: lustily his low lot (...
...) swings though.

(Tom's Garland, No. 70)

The glass-blue days are those
When every colour glows,
Each shape and shadow shows.
Blue be it: this blue heaven
The seven or seven time seven
Hued sunbeam will transmit
Perfect, not alter it.

(No. 60, v. 83)

A continuación daremos otros ejemplos con la marca de puntuación favorita de Hopkins, el guión. El guión marca una completa ruptura en la estructura de la oración y muestra la yuxtaposición más gráficamente. Pero su función no difiere esencialmente de la de los dos puntos. Aquí muestra el contraste entre dos oraciones:

Never ask if meaning it, warned of it--men (sp.)

(Deutschland, Est 8)

One stirred from the rigging to save
The wild woman-kind below,
With a rope's end round the man, handy and brave--
He was pitched to his death at a blow.

(id., Est. 9)

A menudo el guión introduce un pensamiento que no había sido expresado, o la corrección de lo dicho inmediatamente antes:

Heart, go and bleed at a bitterer vein for the
Comfortless unconfessed of them--
No not uncomforted: lovely-felicitous Providence...

(id., Est. 31)

Marcus Mare, high her captain,
Kept to her--care-drowned and wrapped in
Cheer's death, would follow
His charge...

(Eurydice, Est 12
v. 45)

As a dare-gale skylark scanted in a dull cage
Man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells--
That bird beyond the remembering his free fells;
This in drudgery...

(The Caged Skylark, No. 39)

She had come from a cruise, training seamen--
Men, boldboys soon to be men:

(Eurydice, Est. 4)

Estos signos de puntuación son usados por Hopkins con mucha frecuencia. por ejemplo, sólo en DEUTSCHLAND los dos puntos ocurren veintiún veces y los guiones veinticuatro. Esto sin mencionar otros signos de puntuación como las exclamaciones, de las que el poema está lleno. (En el Capítulo Primero, al hablar de la lengua hablada, ya hemos comentado que en la poesía de Hopkins hay gran abundancia de giros del habla común, como exclamaciones, repeticiones y preguntas).

Los dos puntos y el guión por lo menos marcan cierta forma de dependencia entre dos oraciones. Pero si estos signos se omiten, tenemos una completa coordinación sintáctica. Un hecho se reporta junto con otro y los dos están unidos por la conjunción and, como en los siguientes versos en que el comportamiento paradójico de Dios se muestra como una disparidad o contraste: (El subrayado es mío).

Thou art lightning and love, I found it, a winter and warm;
 ...
 Hast thy dark descending and most art merciful then.

(Deutschland, Est 9)

Away in the loveable west...
 I was under a roof here, I was at rest,
And they the prey of the gales

(id., Est. 24)

Como dice Peters, si en estos versos del DEUTSCHLAND se insertara una conjunción de subordinación, la lengua no sería realzada. El terror expresado en estos versos se comunica por la deliberada yuxtaposición de dos extremos.

Hátese también la relación temporal marcada por and en:

...One stroke
 Felled and furled them, the hearts of oak!
And flockbells off the aerial
 Down's forefalls beat to the burial.

(Eurydice, Est. 2)

Do what you may do, what, do what you may,
And wisdom is early to despair.

(The Londen Echo, No. 59)

A menudo, la coordinación no es indicada ni por los dos puntos, ni por un guión, ni siquiera por and. Un hecho es colocado después de otro, y la dependencia entre ellos ni siquiera se expresa. Esto hace que la lengua sea abrupta y dramática:

She drove in the dark to leeward,
She struck--not a reef or a rock...

(Deutschland, Est 14)

And lives at last were washing away:
To the shrouds they took, --they shook in the hurling and horrible air.

(id., Est. 15)

Flesh falls within sight of us, we, though our flower the same,
Wave with the meadow, forget that there must...

(id., Est 11)

Después de tantos ejemplos de coordinación no es difícil comprender por qué, tan a menudo, Hopkins de repente sale con una comparación que no ha sido introducida, ni siquiera bien redondeada, pero que coloca al lado del hecho que ilustra. El lector se sorprende con estas comparaciones, a menos que tenga presente que el lenguaje poético de Hopkins es 'de coordinación', y que la coordinación efectivamente aparece en toda su obra. La comparación que vemos en la estrofa 3 de DEUTSCHLAND pertenece a este grupo, pero todo el mundo la advierte. Sin embargo, cuando una comparación aparece en varios versos es más difícil de advertir, porque está incluida en la misma experiencia que señala. Así en:

No wonder of it: sheer plod makes plough down billion
Shine ...

(The Windhover, No. 36)

we, though our flower the same,
Wave with the meadow, forget that there must
The sour scythe orange, and the bleak share come.

(Deutschland, Est. 11)

Man's spirit will be flesh-bound when found at best,
But uncumbered: meadow-down is not distressed
For a rainbow footing it nor he for his bones risen.

(The Caged Skylark, No. 39)

A menos que el lector ponga atención a estas transiciones de la realidad al comentario que la ilustra, el contenido del poema permanece muy oscuro.

Otro resultado de la predilección de Hopkins por la coordinación, es el repentino resumen del tema real del poema en la sexteta de muchos sonetos. Así por ejemplo en el No. 33 (Spring), en que el poeta pasa del pensamiento de la primavera en la naturaleza, a la primavera y florecimiento del niño y la niña, sin marcar el cambio ni siquiera con una palabra como like o as. Nótese también de que manera tan abrupta la explicación sigue a la observación de los hechos, como en DEUTSCHLAND, Est. 20, donde Hopkins explica que 'Gertude, lily and Luther are two of a town', y luego secamente continúa:

From life's dawn it is drawn down,
Abel is Cain's brother and breasts they have sucked the same.

Hopkins parece haber tenido predilección por estas transiciones de pensamiento. O mejor dicho, estos cambios de pensamiento eran como una segunda naturaleza en el poeta; así era la rápida integración, ('fused' como él mismo diría), del caudal de los pensamientos e imágenes que percibía. En THE LANTERN OUT OF DOORS, No. 40. el poeta

describe cómo una linterna en la noche 'moving along the night', le hace murmurar: 'Who goes there ... where from and bound, I wonder, where?...' y seguidamente continúa (o continuaba):

So men go by me whom either beauty bright...

y digo continuaba, porque en el manuscrito final del poema, el poeta ha quitado la conjunción 'so', una omisión que concuerda con la práctica de Hopkins.

Si revinamos cuidadosamente la poesía de Hopkins, nos damos cuenta de cuán a menudo coloca él las oraciones una junto a la otra, sin conectarlas, y cuán rara es la subordinación en su poesía. Peters afirma haber contado sólo unos quince versos en los que Hopkins use una conjunción de subordinación.

Por su parte, Milroy (1) rechaza la idea de Peters de que la lengua de Hopkins sea de coordinación, pues argumenta que no se puede aplicar el criterio de coordinación o subordinación en términos de la ocurrencia o no ocurrencia de determinadas conjunciones. En la lingüística moderna, las expresiones o palabras imbuídas en otra expresión o palabra se consideran como estructuras profundas y se pueden analizar.

Nosotros creemos que la exposición de Peters es muy clara dentro de la gramática tradicional, y que expone uno de los procedimientos que Hopkins emplea para realzar la lengua, al yuxtaponer oraciones e ideas para que la lengua adquiriera concentración. Además, encontramos muy atinado lo que dice Peters sobre la conclusión de muchos sonetos,

(1) Milroy, op. cit., especialmente Coordination and Repetition en el Cap. 7. p. 201.

en que el tema subyacente sale a la luz sin haber estado mencionado cabalmente con anterioridad. Esto es realmente lo que significa la concentración del lenguaje en una idea final.

Por otro lado, Milroy nos hace notar las repeticiones o coordinaciones a nivel de palabra o frase, como en estos ejemplos que él mismo subraya. Los ejemplos son de DEUTSCHLAND.

- The dense and the driven Passion, and frightful sweat (Est 7)
 Wiry and white-fiery and whirlwind-swivelled snow (Est 13)
 And canvas and compass, the whorl and the wheel
 Idle for ever to waft her or wind her with ... (Est 14)
 Five! the finding and make
And cipher of suffering Christ (Est 22)

También nos da el ejemplo paradigmático del primer verso de THE LEADEN ECHO, donde una frase simple dentro de una oración relativamente simple, se extiende a ocho términos relacionados en sonido y significado: bow or brooch or bruid or brace, lace, latch or catch or key. ('Is there nowhere some key to keep back beauty?')

En la poesía de Hopkins hay muchos ejemplos en los cuales no importaría si se insertara and entre las partes. (Claro, mi opinión es que el efecto se destruiría). En este ejemplo de THE GOLDEN ECHO, No. 59, vemos que los términos son del mismo rango gramatical, pues todos son adjetivales:

O Why are we so
 haggard at the heart, so care-coiled, care-killed, so fagged,
 so fashed, so coggod, so cumbered, ...

El paralelismo sintáctico de Hopkins aparece en versos en los cuales la sintaxis es realizada en dos mitades que son ecos la una de la otra ('frightful a nightfall ... rueful a day' y 'Our heart's charity's hearth's fire, our thoughts' chivalry's throngs's Lord.')

Milroy llega hasta a afirmar que la lengua de Hopkins es realmente 'de subordinación'. (1) Sin llegar a estar de acuerdo con él, puesto que para nosotros es obvio el paralelismo de las estructuras de la lengua de Hopkins, comprendemos que la lengua se puede describir de diversas maneras y que, como hemos dicho al principio del capítulo, es importante destacar que Hopkins obtiene la máxima concentración de significado en su obra, por medio de la máxima compresión del lenguaje.

Todo el mundo está de acuerdo en decir que el estilo de Hopkins es elíptico, pues en su poesía muchas palabras son omitidas o aparecen en el orden incorrecto. Según Milroy (2), esta densidad de lenguaje se puede explicar mejor como basada en lo que se llaman las reglas de las oraciones incrustadas (sentence-embedding), dentro de la teoría de la estructura de constituyentes, en la cual, como dice Lakoff (3), las reglas se aplican primero a la oración más profundamente incrustada, luego a la situada inmediatamente por encima de ella y así sucesivamente, hasta que se hayan tratado todas las oraciones que se encuentren en la estructura profunda de la oración compleja del caso. (4)

Según Milroy la lengua poética de Hopkins está conformada por frases nominales y frases verbales, puesto que cuando se advierten algunas adverbiales que modifican al verbo, estas son normalmente nominalizadas.

(1) Milroy, op. cit., p. 204.

(2) ibid, Véase Syntactic Compression, en el Cap. 7, p. 209.

(3) George Lakoff, "Gramática profunda y gramática superficial" en Semántica y sintaxis de la lingüística transformatoria, (Compilación de Victor Sánchez de Zavala), ed. Alianza Universitaria, 1966, p. 86.

(4) No queremos explicar las teorías de estructura superficial y estructura profunda del lenguaje, pues, para lo que nos concierne, la diferencia es obvia.

Una de las características de la sintaxis de Hopkins es la modificación múltiple, especialmente dentro de la frase nominal. Aunque estas construcciones son raras en la prosa inglesa (en que son preferidas las modificaciones elaboradas por medio de cláusulas), son mucho más toleradas en el habla común, donde suelen ocurrir como frases ocasionales o expresiones idiomáticas. Como ejemplo de estas construcciones del habla común podríamos dar The never-to-be-forgotten occasion, que es de parecida complejidad a la nominalización de Hopkins not-by morning-matched face (No. 59, The Golden Echo). Como hemos dicho en el Capítulo Segundo, esta tendencia a nominalizar de Hopkins obedece a su deseo de concentrar el lenguaje de tal manera que los 'inscapes' de las cosas sean manifiestos.

En la poesía de Hopkins estos premodificadores pueden consistir de participios o de series de construcciones, que a veces son simples palabras (adjetivos, determinativos, posesivos), y otras son frases. Generalmente estas construcciones se pueden parafrasear, al convertir uno o más de sus elementos en cláusulas y al trasponerlos a una posición posmodificadora. The rolling level underneath him steady air (THE WINDHOVER), se puede parafrasear como The steady air which is rolling and which is level underneath him. La frase nominal dice que el aire está quieto (steady), que rueda (rolls), que está a nivel (level) y que está debajo de él (underneath).

Hopkins omite los elementos gramaticales subyacentes (which is, and) y ordena los determinativos de tal manera, que por lo menos uno de ellos está claramente subordinado a otro. Su método es comprimir al máximo lo que de otra manera sería una serie de cláusulas, y la compresión sintáctica es claramente una de las razones

por las cuales los críticos han hablado de la conservación y tensión que se percibe en sus versos, y una de las razones por la cual podemos hablar de la rica textura verbal de su poesía.

Los hábitos de Hopkins de omitir las palabras llamadas 'gramaticales' y de trasponer los elementos de la oración se pueden describir más coherentemente al reconocer que el poeta incorpora a su poesía las reglas de la estructura de la oración del habla de todos los días, en la cual las elipsis y transformaciones son normales. Pero al eliminar gran parte del aparato gramatical, la relación entre las palabras ha sido suprimida y el significado es ambiguo, como en esta larga construcción nominal:

The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled
Miracle-in-Mary-of-flame

(Deutschland, est. 34)

Aquí la frase principal tiene la ambigüedad superficial de este tipo de construcciones. Si describimos los modificadores como coordinados, se podría interpretar como el milagro (the miracle) que existe en María (in Mary) y que consiste de llamas (of flame). Toda la frase está pre-modificada: El milagro (the miracle) está arrojado o esparcido desde (o por) el cielo (heaven), encarnado (fleshed) en forma de corazón (heart), e integrado (furled) en una doncella (maiden). Claramente, aunque esta construcción implica coordinación, tiene un orden en el cual los elementos están subordinados el uno al otro. Si tratamos de parafrasear esta construcción, podremos ver cómo la lengua es realizada por la compresión sintáctica y la trasposición de los elementos constitutivos.

Las nommodificaciones nominales son más sencillas y pueden consistir de palabras, frases o cláusulas. Generalmente Hopkins usa en ellas cláusulas relativas y a veces incluye el pronombre relativo, que aquí hemos subrayado:

The swoon of a heart that the sweep and the hurl of thee trod
(Deutschland, est 2)

The fine delight that fathers thought ... (No. 76)

Peró Hopkins a menudo suprime el pronombre relativo cuando es el objeto de una cláusula relativa, como es normal en el habla común. A veces esta supresión no se nota en la poesía de Hopkins, pero en las oraciones largas y complejas, la supresión del pronombre relativo crea problemas de comprensión.

The treasure never eyesight got

de la estrofa 26 de DEUTSCHLAND es bastante fácil, pero no lo es tanto,

manmarks treadmire toil there footfretted in it, en el No. 72,

o en la siguiente frase de gran extensión:

... lovely-felicitous Providence
Finger of a tender of, O of a feathery delicacy, the breast of the
Maiden could obey so, be a bell to, ring of it ...

(Deutschland, est. 31)

La dificultad no está en la supresión del pronombre relativo (que está sobreentendido después de delicacy), sino que eso en realidad no ayuda. Las frases nominales de las cuales Providence y Finger son las cabezas (la segunda frase interrumpida por O of, entre tender y feathery), están en aposición. La una, o la otra, o las dos, están modificadas por la cláusula relativa (that) the breast of the Maiden could obey so.

Hopkins también a veces omite el pronombre relativo cuando es sujeto de la cláusula. Estas oraciones, con el pronombre relativo interpuesto entre paréntesis, son cita de Peters! (1)

Save my Hero, O Hero (who) savest ... (Eurydice, v. 112)

O well wept, mother (you who) have lost son!
Wept, wife; wept, sweetheart (who would be one ... (v. 105)

Of the outward sentence (which) low lays him ... here ...

(Henry Purcell, No. 45)

...with love (that) glides
Lower than death ...

(Deutschland, est. 33)

La frase verbal de Hopkins es más sencilla que la frase nominal, porque el poeta siempre muestra más inclinación a introducir modificación múltiple de nombres que de verbos. Según Milroy, la frase verbal también puede expanderse por subordinación, al incrustarse en ella series de frases coordinadas o en aposición o al modificarse por medio de cláusulas subordinadas o frases. Lo podemos ver en esta larga oración, en la cual hay cierta complejidad en las frases verbales:

A bugler boy from barrack (it is over the hill
There) - boy, bugler, born, he tells me, of Irish
Mother to an English sire (he
Shares their best gifts surely, fall how things will),

This very very day came down to us after a boon he on
My late being there begged of me, overflowing
Boon in my bestowing,
Came, I say, this day to it - to a First Communion.

La oración contiene una frase sujeto (a... boy) en el primer verso, y una frase verbal en el quinto verso (came down to us). Por otra par-

(1) Peters, op. cit, p. 128.

te, además de este núcleo principal, hay cláusulas modificadoras y frases, modificadores dentro de los modificadores y repeticiones. El sujeto se vuelve a retomar (en el verso 7), y el verbo se vuelve a retomar (en el verso 8). El sujeto está modificado dentro de la frase por bugler, la frase nominal está posmodificada por una frase preposicional, from barrack, y el objeto de la preposición está también posmodificado (it is over the hill there). La gramática superficial de este modificador se puede describir como una oración en aposición (entre paréntesis), pero de todas maneras es un modificador. La ventaja de verlo desde el punto de vista de la estructura profunda, es que podemos observar que esta oración está incrustada dentro de una serie de construcciones. No es solamente una oración suelta en aposición, sino que tiene su lugar lógico en la oración. En esta coyuntura Hopkins prefiere usar el pronombre neutro, it, al relativo, to which, o a simplemente decir a barrack over the hill, porque está usando un estilo familiar de habla. Aquí como en otros pasajes, Hopkins nos envuelve más íntimamente en la situación al hacer esto: como si uno le preguntara dónde están las barracas del cuartel y él nos respondiera.

El segundo y el cuarto verso (a pesar de la preferencia demostrada por el pronombre he en lugar del relativo who), son modificadores de la frase verbal. En realidad dicen: 'the boy is a bugler, who tells me that he was born of an Irish mother to an English sire, whose best gifts he shares'. Sin abandonar la estructura lógica subyacente, Hopkins ha logrado incluir un estilo familiar propio de la conversación. Así la cláusula subordinada del verbo tell aparece en la gramá

tica superficial como un paréntesis.

Así como la primera estrofa es una expansión del sujeto, la segunda es una expansión del verbo. El verbo came y su repetición están modificados por una frase adverbial de tiempo (this ... day), y, por otro lado, su sintaxis es la complementación normal de un verbo motor: 'The bugler came (down), after a boon, and to a First Communion'. Hopkins omite el relativo en la cláusula que modifica a boon y, característicamente, evita la cláusula subordinada de tiempo. Podríamos parafrasearla así: 'the bugler came after a boon which he begged of me when I was lately there'. Hopkins prefiere una frase nominal compleja introducida por una preposición: on my late being there, donde being there es una nominalización. En el modificador in my bestowing, también Hopkins prefiere la frase (sin verbo de acción), a la cláusula. En estos versos Hopkins ha logrado dar la impresión de lenguaje familiar, con un alto grado de compresión sintáctica.

Esta forma de describir la lengua nos ha servido para darnos cuenta de la gran riqueza estructural de la poesía de Hopkins, pero creemos que, en realidad, ni aunque nos pasáramos la vida tratando de meter el lenguaje poético de Hopkins en los compartimentos de 'frases nominales' y 'frases verbales', llegaríamos a desentrañar los efectos que el poeta logra al manipular y comprimir la sintaxis de la oración y al hacer trasposiciones de una clase gramatical a otra.

Debemos ahora ver, aunque sea someramente, cómo Hopkins destaca algunas palabras, para que sean percibidas claramente.

Por ejemplo, aunque Hopkins sostenía que evitaba las inversiones, casi podríamos decir que en su poesía las inversiones son más frecuentes que el orden normal de las palabras. Pero, en la mayoría de los

casos, Hopkins tenía buenas razones para hacer inversiones. Generalmente, cuando invierte el orden de las palabras el verbo es colocado al final de la oración y el objeto y el sujeto se encuentran cerca. Esto se explica fácilmente al tener en cuenta todo el contexto; la mera yuxtaposición de dos términos a menudo indica la relación que existe entre ellos. Por lo tanto, el verbo aparece como una mera redundancia, porque expresa una relación ya implícitamente indicada en la yuxtaposición de los dos términos. Como en estos ejemplos que cita Peters (1), y que aquí subrayamos:

Let ... not disappointment
Those sweet hopes quell ... (The bugler, No 48)

his eye no cliff, or coast or
Mark makes in the rivelling snow-storm. (Eurydice, vv. 67-8)

... why wouldst thou rude on me
Thy wring-world right foot rock? (Carrion Comfort, No. 64)

... lustily lis low lot ... swings though. (No. 42)

Kind love both give and get, ... I can (No. 66)

En los versos precedentes rock, swings, makes, give and get y quell, reemplazan las palabras sin interés sugeridas por el contexto.

Más complicada es la inversión en los siguientes versos en que los verbos han sido omitidos:

... ; rare gold, bold steel, bare
In both! ... (Tom's Garland, No. 70)

Aunque en esta cita el asunto está oscurecido por la omisión de muchas palabras, queremos examinar la inversión: Los dos términos están lado

(1) Peters, op. cit., pp. 89-90.

al lado: ya que se tome el oro de los pocos ricos y confortables, o el acero de las clases trabajadoras, 'bare in both', los desheredados de este mundo no poseen ninguno de los dos. Aquí el sistema lógico del lenguaje no existe. Las palabras surgen y continúan y casi no hay una estructura para contenerlas. Las palabras que normalmente sirven para que la construcción de una oración se complete, se descartan. Por ejemplo, nótese la oración exclamatoria completa en una sola palabra: (Aquí subrayada)

But we dream we are rooted in earth -- Dust!

(Deutschland, est 11)

This, by Despair, bred Hangdog dull; by Rage,
Manwolf, worse; ...

(Tom's Garland, No. 70)

No sólo el verbo es omitido, a veces también el sujeto y el objeto. Hopkins no sentía la necesidad de repetirlos, como en:

What by your measure is the heaven of desire,
The treasure never eyesight got, nor was ever guessed what for
the hearing?

(Deutschland, est. 26)

Al hablar del vocabulario de Hopkins en el capítulo cuarto, hemos visto cómo el poeta logra grandes efectos al comprimir varios epítetos (u otras palabras) y hacer compuestos que funcionan como una sola palabra (usualmente un nominativo). Así es que aquí solamente daremos unos ejemplos de compresión por elipsis. (Aquí subrayados)

... a vein
Of the gospel proffer, a pressure, a principle, Christ's gift.

(Deutschland, est. 4)

But ah, but O thou terrible ... (No. 64)

... leaves me a lonely began. (No. 66)

By groping round my comfortless ... (No. 69)

Estas palabras funcionan como sustantivos. En proffer y comfortless se puede decir que Hopkins ha omitido los sufijos normales (-ment, -ness). Began es el residuo de una cláusula relativa (one who ha sido omitido). En thou terrible, se ha omitido el expletivo one, que en inglés normal se usa al dirigirse a una persona.

Hopkins hace uso de las características del inglés, en el cual muchas palabras pueden pertenecer a varias clases gramaticales y sólo se sabe a qué parte de la oración pertenecen por su posición en ella, o por las palabras que las determinan (como adjetivos, adverbios o preposiciones). Pero cuando estos determinativos u otras ayudas (como auxiliares, artículos o pronombres) son omitidos y el orden de las palabras de la oración cambiado, es imposible o irrelevante saber si una palabra pertenece a una parte de la oración o a otra.

Además Hopkins a veces usa los verbos en categorías diferentes a las que les pertenecen. Como en el ejemplo que Leech cita como una desviación gramatical: (1) (Aquí subrayado)

Thou hast bound bones and veins in me, fastened me flesh

(Deutschland, est 1)

Leech dice que fasten está usado en una construcción de este tipo: Subject+Verbal+Object+Object Complement, a la que normalmente no co-

(1) Leech, op. cit. pp. 45-46.

responde. Fasten pertenece a la clase de verbos transitivos que toman un solo objeto. Para interpretarlo podríamos reclasificarlo como un verbo factual -- esto es como perteneciente a la clase de verbos como make, crow, elect, que normalmente toman un objeto y además un objeto complemento. Entonces podría construirse así: 'to make (me) into (flesh) by fastening'. Sin embargo habría ambigüedad. También se podría tomar me como objeto indirecto y flesh como objeto directo. Y se podría parafrasear de esta manera: 'fastened flesh for me', es decir, 'for my benefit'.

Cuando Hopkins manipula la gramática, generalmente usa reglas que son aplicables para esas ocasiones. Si, por ejemplo, Hopkins cambia las categorías gramaticales y da a un nombre abstracto un artículo indeterminado como en la estrofa 4 de DEUTSCHLAND: 'I steady as a water in a well', lo hace por buenas razones y el efecto es claro. La sustancia, el agua, se transforma en un agua específica, con apariencia más sólida. Las imágenes de toda la estrofa ayudan a comprender la idea: el agua está quieta y estable en el pozo, como un cristal. Pero esta manipulación no es sólo gramatical. Al percibir el 'insecape' de esa agua específica, quieta y estable (como un cristal), Hopkins también ha capturado el 'insecape' del narrador al compararlo de esta manera: 'I steady as a water in a well'. Así vemos que la sintaxis que Hopkins emplea es definitivamente parte del 'insecape' de la lengua del poeta.

En resumen, hemos visto la gran originalidad con que Hopkins usa los recursos sintácticos de la lengua. Estos recursos, al igual que los fonéticos y léxicos comentados en otros capítulos, contribuyen a realzar la lengua poética de Hopkins.

CONCLUSIONES

Espero haber demostrado en este estudio que Hopkins es un poeta creativo original. Su interés por el comportamiento de la lengua lo induce a rechazar el vocabulario poético tradicional y a crear un lenguaje poético nuevo basado en el habla común y corriente, pero realizado por el artificio poético.

Antes de reconsiderar el artificio poético, quiero hacer un comentario sobre el habla de todos los días, es decir, sobre la materia prima con la cual trabaja Hopkins.

La mayoría de los comentaristas de la lengua de Hopkins se han dedicado a buscar en su poesía las pruebas de que su vocabulario pertenecía al habla de las clases bajas o era usado localmente en ciertas regiones de Inglaterra, pero pocos se han detenido a considerar la forma de hablar del mismo Hopkins o de sus amigos, o de la clase social a la que el poeta pertenecía. Y esto es muy importante, porque también es habla común.

Claro que no se trata de hacer un estudio sobre el habla de las clases medias altas de la época victoriana, o de la forma de hablar de los estudiantes de Oxford de la época de Hopkins, o de los jesuitas contemporáneos del poeta. Esa habla ya no existe, porque no fue grabada en cinta magnetofónica y se ha perdido para siempre, aunque se conserven reportes escritos sobre sus formas. Pero de la misma manera que se revisan los diarios de Hopkins para observar sus anotaciones sobre el habla de las clases trabajadoras, o sobre provincialismos, o sobre pronunciaciones peculiares, para luego cotejarlas con las palabras que el poeta más tarde incluye en su poesía; de la misma manera hay que revisar el vocabulario que el propio Hopkins usa

en su correspondencia. Y pensamos en su correspondencia (aunque también en sus diarios, sermones y otros escritos, aparecen notas que no podrían utilizar), porque es allí, en su correspondencia, donde aparecen formas de hablar de la lengua de todos los días y giros familiares, y también el estilo elíptico y la gran compresión de pensamiento que Hopkins muestra aun en su forma epistolar más abierta o más amistosa.

Naturalmente debemos observar su correspondencia con ciertas salvedades. Hopkins no usa el mismo estilo cuando hace crítica literaria que cuando habla familiarmente o hace comentarios a sus amigos. No usa el mismo estilo, por ejemplo, al principio de su correspondencia con Canon Dixon, en que se dirige al canónigo como Very Reverend Sir, que más adelante, cuando la amistad ya ha florecido y Hopkins empieza su carta My Dear Friend. El estilo despreocupado y muy informal se puede observar cuando Hopkins escribe a Baillie o a Bridges, y sobre todo, cuando comenta sobre cosas intrascendentes.

Sobre este tema hace John Wain un comentario muy pertinente, en su ensayo intitulado 'An Idiom of Desperation' (1), en el que habla sobre la lengua del poema FELIX RANDAL, No. 53. Wain observa que el poema refleja la creencia de Hopkins de que la lengua poética debe estar cercana al habla ordinaria; pero, al mismo tiempo, no debe ser una simple transcripción de la conversación diaria, sino debe ser realizada y retórica, sin caer en la artificialidad.

Wain encuentra que hay un contraste muy marcado entre la expre-

(1) John Wain, en Hopkins, Ed. Geoffrey H. Hartman, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey., 1966. pp. 59-60.

ción 'all road', que aparece al final del segundo cuarteto del soneto, y la oración 'This being the sick endears them to us', que está en el primer sexteto. 'all road' es un modismo del norte de Inglaterra, donde es usado en sustitución de 'in whatever way' (que podría traducirse como sea cualquiera la manera o cualquiera que haya sido), y que no sería la forma natural de hablar de Hopkins. El poeta no lo diría in propria persona. Así se ve natural porque el poema está saturado por la presencia del herrero, un hombre hecho del barro más común y perteneciente a las clases populares. Por otro lado, la expresión familiar 'This being the sick endears them to us', aparece dentro del comentario que el sacerdote hace (es decir, que el propio Hopkins hace). Esta expresión sería normal en la lengua de las clases educadas y, en realidad, una expresión semejante ocurre en una de las cartas de Hopkins a Bridges (1): 'This going to Birmingham throws out the trains'. Claro que como dice Wain, la lengua de todo el poema (Felix Randal), no está extraída de la prosa libresca, sino de la experiencia misma del poeta. El narrador, el sacerdote mismo, es parte del poema, y la experiencia del narrador está presente en el acontecimiento. Como Felix Randal ha fallecido, el deber del sacerdote se ha terminado. Sin embargo, la relación surgida entre ellos durante estos meses de enfermedad no puede ser cancelada, algo permanente ha quedado en la vida del sacerdote. Esta relación mutua se muestra en el siguiente paralelismo (el subrayado es mío):

... touch had quenched thy tears,

Thy tears that touched my heart, child, Felix, poor Felix Randal;

(1) LB, 28 de agosto de 1866. p. 8.

Las dos expresiones de que hemos hablado más arriba, son un paralelismo entre la forma de hablar de los obreros del norte y la forma de hablar del jesuita cultivado, y en el segundo verso aquí citado, hay también un paralelismo que muestra la relación mutua entre los dos protagonistas: (el subrayado es mío)

... Ah well, God rest him all road ever he offended!

This being, the sick endears them to us, us too it endears, ...

Hemos querido hacer un comentario sobre los diferentes tipos de habla común que Hopkins utiliza como materia prima de su poesía. Queremos también hacer un comentario sobre la gran originalidad que muestra Hopkins para lograr el artificio poético.

Como hemos visto a lo largo de esta tesis, Hopkins usa todos los recursos a su alcance (a nivel semántico, fonético y lingüístico), para realzar esta lengua común y que se convierta en 'current language heightened, to any degree heightened and unlike itself, but not ... an obsolete one'.¹

Paradójicamente, este lenguaje realzado es oscuro y difícil hasta para personas de habla inglesa.

Hopkins da una explicación de cómo deben ser los atributos de la poesía en una carta del 8 de octubre de 1879, en que nuestro poeta da un consejo a Bridges:

One of two kinds of clearness one shd. have--either the meaning to be felt without effort as fast as one reads or else, if dark at first reading, when once made out to explode. (1)

Efectivamente, en algunos poemas de Hopkins el significado total surge cuando se ha comprendido el poema. Como en el No. 69, que se puede interpretar fácilmente después de haberlo leído con atención.

(1) LB, p. 90.

Naturalmente que lo comprenderemos mejor si lo relacionamos con los otros poemas, que han sido llamados 'Dark Sonnets' o 'Sonnets of Desolation' (1), en los cuales una melancolía lúgubre y un abatimiento extremo son temas generales. Podemos resumir este poema No. 69, diciendo que en él el estado de abatimiento extremo está modificado. No hay atermantadores externos. El poeta pide caridad para sí mismo y, mirándose objetivamente, se exhorta a olvidar sus tormentos y dejar espacio para pensamientos consoladores. El poema termina con una esperanza: Una sola milla iluminada por el sol, le ayudará a arrostrar el resto del valle de las sombras con alegría.

Pero en otros poemas las dificultades son mayores. No sólo es importante comprender el significado total del poema, sino desentrañar el sentido de algunos pasajes, en los cuales la acumulación de recursos métricos, semánticos y sintácticos es abrumadora.

Se ha dicho que la textura concentrada y difícil del lenguaje de Hopkins no se puede copiar. Y esto es verdad, no sólo por la idiosincrasia peculiar del poeta y su gran originalidad, sino porque la diversidad de sus intereses influye en sus desviaciones léxicas (como invención de palabras, derivaciones, compuestos). Y es que debemos recordar la formación de Hopkins como especialista en letras clásicas y como jesuita; sus estudios teológicos, bíblicos y lingüísticos; su amor por la naturaleza, la pintura, la música; y hasta las ideas, costumbres y paisaje de la época victoriana.

Algunas dificultades son geográficas. Por ejemplo, es difícil comprender el 'inscape' del canto de la alondra (calandria), en

(1) Véase MacKenzie. A Reader's Guide..., pp. 169 a 188.

THE SEA AND THE SKYLAKE, si no se ha oído al pájaro en el campo. (1)
 En muchos sonetos escritos en St. Bruno, el artista-naturalista coe-
 xiste con el sacerdote; en la octava el poeta canta con deleite a la
 naturaleza y en el sexteto canta con reverencia al Creador.

Los sonetos TOM'S GARLAND y HARRY PLOUGHMAN son en verdad difi-
 ciles, por múltiples razones. Pero muchos comentaristas han creído
 que el principal problema es la sintaxis desarticulada, por el comen-
 tario del mismo Hopkins:

I want Harry Ploughman to be a vivid figure before the mind's
 eye; if he is not that the sonnet fails. The difficulties are
 of syntax no doubt. Dividing a compound word by a clause sand-
 wiched into it was a desperate deed, I feel, and I do not feel
 that it was an unquestionable success. (2)

71

Harry Ploughman

HARD as hurdle arms, with a broth of goldish flue
 Breathed round; the rack of ribs; the scooped flank; lank
 Rope-over thigh; kneec-nave; and barrelled shank—
 Head and foot, shoulder and shank—
 By a grey eye's heed steered well, one crew, fall to;
 Stand at stress. Each limb's barrowy brawn, his thew
 That onewhere curded, onewhere sucked or sank—
 Soared or sank—
 Though as a beechbole firm, finds his, as at a rollcall, rank
 And features, in flesh, what deed he each must do—
 His sinew-servive where do.
 He leans to it, Harry bends, look. Back, elbow, and liquid
 waist
 In him, all quail to the wallowing o' the plough. 'S check
 crimsons; curls
 Wag or crossbridle, in a wind lifted, windlaced—
 See his wind-lilylocks -laced;
 Churlsgace too, child of Amanastrength, how it hangs or
 hurls
 Them—broad in bluff hide his frowning feet lashed! raced
 With, along them, cragiron under and cold furls—
 With-a-fountain's shining-shot furls.

(1) Véase en p. 30 el pasaje en que Hopkins lo explica a Bridges.

(2) LB, p. 265. (6 de noviembre de 1887).

El compuesto dividido al que alude Hopkins no encuentra en el verso 15: See his windy--lilylocks--laced. Pero en realidad no es tan difícil de comprender, puesto que en el verso 14 windlaced prepara al lector para el eco o variación del verso 15. Más complicado es el último terceto en el que la explicación entre guiones en vez de paréntesis, resulta verdaderamente compleja. Para mí la principal dificultad de este poema es la excesiva elaboración de los detalles, que hace que perdamos de vista el conjunto, the vivid figure of Harry Plouthman. El vocabulario es difícil y para entenderlo necesitamos recurrir a glosarios y diccionarios para desentrañar las imágenes.

Las dificultades de TOM'S GARLAND también son sintácticas en parte. Pero la principal dificultad es el vocabulario y los problemas no sólo se resuelven con la explicación de Hopkins, que transcribimos más adelante, sino con un estudio de la situación en la época victoriana.

70

*Tom's Garland:**upon the Unemployed*

TOM—garlanded with squat and surly steel
 Tom; then Tom's fallowbootfellow piles pick
 By him and rips out rockfire homeforth—sturdy Dick;
 Tom Heart-at-ease, Tom Navvy: he is all for his meal
 Sure, 's bed now. Low be it: lustily he his low lot (feel
 That ne'er need hunger, Tom; Tom seldom sick,
 Seldomer hearsore; that treads through, prickproof, thick
 Thousands of thorns, thoughts) swings though. Commonweal
 Little I reck ho! lacklevel in, if all had bread:
 What! Country is honour enough in all us—lordly head,
 With heaven's lights high hung round, or, mother-ground
 That mammoaks, mighty foot. But nó way sped,
 Nor mind nor mainstrength; gold go garlanded
 With, perilous, O nó; nor yet plod safe shod sound;
 Undenizened, beyond bound
 Of earth's glory, earth's ease, all; no one, nowhere,
 In wide the world's weal; rare gold, bold steel, bare
 In both; care, but share care—
 This, by Despair, bred Hangdog dull; by Rage,
 Manwolf, worse; and their packs infest the age.

Hopkins había predicado elocuentemente en Liverpool sobre la mutua responsabilidad de las varias clases sociales que conforman la sociedad. (1) Durante los años 1886 y 1887 el periódico THE TIMES apareció lleno de reportes sobre el desempleo, la depresión mercantil y las huelgas y demostraciones en masa que culminaron en un mitin socialista gigante en agosto de 1887 y en los trágicos acontecimientos del Bloody Sunday del 13 de noviembre del mismo año. En las cartas que escribió a sus amigos en esta época, Hopkins no oculta su convicción de que la inmensa riqueza acumulada por la Revolución Industrial sólo había hecho que las clases desposeídas no tuvieran nada, a pesar de su gran contribución a la abundancia general.

El argumento básico del poema 'If all had bread', se completa con la explicación 'Commonweal little I reck not lacklevel in' (es decir, no me importarían las diferencias de rango en la comunidad, si todos tuvieran lo suficiente para cubrir las necesidades más apremiantes).

Hopkins explica que el poema es algo satírico. (2) En verdad comprendemos que el poeta se divirtió al describir la sociedad de cabeza, como podría haberlo hecho un socialista. En vez de poner la corona de oro de la reina en el lugar de honor, Hopkins forma una guirnalda con los clavos de las botas del jornalero, y extiende la burla al incluir la guirnalda en el título del poema.

Hopkins dice a Bridges:

I laughed outright and often, but very sardonically, to think you and the Canon could not construe my last sonnet; that he had to write you for a crib. It is plain I must go no farther on this road: if you and he cannot understand me who will? (3)

(1) SD, pp. 58-9.

(2) LB, p. 266.

(3) LB, p. 272. (University College, Dublin. 10 de febrero de 1888).

Y aunque Hopkins está convencido de que el poema no es tan complicado, pues dice:

Yet, declaimed, the strange constructions would be dramatic and effective. (1)

por fin se decide a dar una explicación:

Must I interpret it? It means then that, as St Paul and Plato and Hobbes and everybody says, the commonwealth or well ordered human society is like one man: one body with many members and each its function; some higher, some lower, but all honourable, from the honour which belongs to the whole. The head is the sovereign, who has no superior but God and from heaven receives his or her authority: we must then imagine this head as bare (as St. Paul, much on this) and covered, so to say, only with the sun and stars, of which the crown is a symbol, which is an ornament but not a covering; it has an enormous hat or skull cap, the vault of heaven. The foot is the daylabourer, and this is armed with hobnail boots, because it has to wear and be worn by the ground; which again is symbolical; for it is navvies or daylabourers who, on the great scale or in gangs and millions, mainly trench, tunnel, blast, and in others ways disfigure, 'mammoock' the earth and, on a small scale, singly, and superficially stamp it with their footprints. And the 'garlands' of nails they wear are therefore the visible badge of the place they fill, the lowest in the commonwealth. But this place still shares the common honour, and if it wants one advantage, glory or public fame, makes up for it by another, ease of mind, absence of care; and these things are symbolized by the gold and the iron garlands. (O, once explained, how clear it all is!) Therefore the scene of the poem is laid at evening, when they are giving over work and one after another pile their picks, with which they earn their living, and swing off home, knocking sparks out of mother earth not now by labour and of choice but by the mere footing, being strongshod and making no hardship of hardness, taking all easy. And so to supper and bed. Here comes a violent but effective hyperbaton or suspension, in which the action of the mind mimics that of the labourer--surveys his lot, low but free from care; then by a sudden strong act throws it over the shoulder or tosses it away as a light matter. ...

But presently I remember that this is all very well for those who are in, however low in the Commonwealth and share in any way the Common weal; but that they are outcasts from it and have neither security with the low, but wealth or comfort with neither. (2)

Hopkins cree que, aunque el soneto puede ser demasiado complicado, el esfuerzo ha valido la pena:

And I think that it is a very pregnant sonnet and in point of execution very highly wrought. Too much so, I am afraid. (3)

Como hemos visto por estas notas de febrero de 1868, Hopkins nunca cesó de experimentar a nivel semántico, fónico y sintáctico. El 25 de septiembre de 1868 le escribe a Bridges acerca del poema No. 72, HERACLITEAN FIRE (el ambicioso soneto con 2 o 3 codas o caudas, en el cual, según Hopkins, una gran cantidad del pensamiento filosófico griego de los primeros tiempos aparece dentilado). El 3 de octubre del mismo año le envía otro soneto en ritmo 'standard', el No. 73, St. ALPHONSUS RODRIGUEZ (con original vocabulario y fuerte acentuación en algunos pasajes).

Pero desde 1874 (?), en que probablemente escribió su ensayo POETRY AND VERSE (1), ya vemos que Hopkins asocia el lenguaje poético a su noción de 'inscape', y decide que hay que profundizar en esta materia:

Poetry is in fact speech only employed to carry the inscapes of speech for the inscape's sake -- and therefore the inscape must be dwelt on.

Hay que llamar la atención sobre la lengua misma, y esta preocupación que es común en todos los poetas, en el caso de Hopkins es primordial:

... repetition, oftening, over-and-overing, aftering; of the inscape must take place in order to detach it to the mind and in this light poetry is speech which afterns and oftenns the inscape, speech couched in a repeating figure ...

En su afán de experimentar Hopkins emplea muchos recursos poéticos y lingüísticos que no son originales suyos, pero que puede emplear con mayor profusión que otros poetas, puesto que los ritmos que emplea dan gran amplitud y flexibilidad a su verso.

(1) JP, p. 289.

Hopkins puede llegar más lejos aun. Su gran conocimiento de la lengua le permite manipular la sintaxis, o crear palabras nuevas por analogía; o inventar palabras compuestas y hasta usar rimeros de palabras unidas por guiones, para expresar con mayor exactitud el 'inscape' de las cosas o cualidades que describe.

Hopkins usa otros muchos recursos para crear el artificio poético. Por ejemplo, una de sus contribuciones más originales a la forma poética es el 'soneto hopkinsiano', de mayor amplitud y más acusada densidad que el soneto tradicional.

Hopkins sigue siempre las reglas del juego (reglas gramaticales, métricas y semánticas), o al menos siempre tiene explicaciones suficientes para extender estas reglas y ponerlas a su servicio.

Y al hablar de las reglas del juego nos acordamos de F. de Saussure y de su 'Cours de linguistique générale', en el que el lingüista compara las reglas de la lengua con el juego de ajedrez. El comportamiento de la lengua, en cuanto está gobernado por reglas, es como un juego de ajedrez. Pero cualquier juego, no sólo el ajedrez, y toda la lengua, inclusive la lengua poética, no tendrían sentido si las reglas no se obedecieran. Pero un campeón de ajedrez puede hacer jugadas brillantes e inspiradas, que a otros no se les ocurrirían, sin por eso romper las reglas. Podemos extender la metáfora y decir que Hopkins fue ese campeón.

BIBLIOGRAFÍA USADA DIRECTAMENTE EN ESTA TESIS

1. EDICIONES DE OBRAS DE HOPKINS

Poems of Gerard Manley Hopkins. Editados por Robert Bridges, con notas adicionales. Segunda edición, con un suplemento de poemas inéditos y una introducción crítica de Charles Williams. London: O.U.P. (c. 1930). Reimpresión 1940.

The poems of Gerard Manley Hopkins. Cuarta edición, revisada y aumentada. Editada con nuevas introducciones críticas y biográficas por W. H. Gardner y N. H. Mackenzie. London: O.U.P. (c. 1967). Reimpresión 1982.

Gerard Manley Hopkins: A Selection of his Poems and Prose., por W. H. Gardner. London: Penguin (c. 1953). Reimpresión 1964.

The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges. Edición con notas y una introducción por Claude Collier Abbot. London: O.U.P. (c. 1935). Reimpresión 1970.

The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon. Edición con notas y una introducción por Claude Collier Abbot. London: O.U.P. (c. 1935). Reimpresión 1970.

Further Letters of Gerard Manley Hopkins., incluyendo su correspondencia con Coventry Patmore. London: O.U.P. (c. 1938), con notas y una introducción por Claude Collier Abbot, 1938.

The Journal and Papers of Gerard Manley Hopkins. Edición de Humphry House, completada por Graham Storey. London: O.U.P., 1959

The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins. Edición de Christopher Devlin, S. J. London: O.U.P., 1959.

2. BIBLIOGRAFIA CITADA DIRECTAMENTE EN ESTA TESIS

- BAUGH, Albert C., A History of the English Language. (Capítulo 9, The Appeal to Authority. Capítulo 10, The Nineteenth Century and After.) Routledge & Kegan Paul LTD, London, 1963.
- BRIDGES, Robert, Three Friends. O.U.P., 1932.
- DAICHES, David, Pp. 1042-48 on el Tomo 4 de la edición revisada., A Critical History of English Literature. London: Secker and Warburg, 1972.
- DONNE, John, The Elerics and the Songs and Sonnets. O.U.P., London, 1965.
- GARDNER, W. H., Gerard Manley Hopkins: A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition. (Volumenes 1 y 2). O.U.P., 1969. (1a. ed. Martin Secker and Warburg, 1944).
- JAKOBSON, Roman, "Linguistics and Poetics", en T. A. Sebeok, ed., Style in Language. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1960.
- LAKOFF, George, "Gramática profunda y gramática superficial". (1966), en Semántica y sintaxis de la lingüística transformatoria. Compilación de Victor Sánchez de Zavala, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1974.
- LEECH, Geoffrey N., A Linguistic Guide to English Poetry. London: Longman, 1969.
- McCHESNEY, Donald, A Hopkins Commentary. University of London Press, LTD, 1968.
- MacGILLIVRAY, Arthur, "Hopkins and Creative Writing", en Immortal Diamond. Octagon Books, New York, 1969.
- MacKENZIE, Norman H., Hopkins. Edinburgh & London: Oliver & Boyd, 1968.
--A Reader's Guide to Gerard Manley Hopkins. Thames and Hudson, LTD, London, 1964.
- MILLER, Hilla, "The Linguistic Moment in 'The Wreck of the Deutschland'", en The New Criticism and After. Ed. Thomas Daniel Young, Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.
- MILROY, James, The Language of Gerard Manley Hopkins. London: André Deutsch, 1977.
- O'CONNOR, J. D., Phonetics. Harmondsworth, (Great Britain), 1973.

ONG, Walter J., "Hopkins' Sprung Rhythm and The Life Of English Poetry",
en Immortal Diamond. Octagon Books, New York, 1969.

PETERS, W. A. N., Gerard Manley Hopkins: A Critical Essay towards the
Understanding of his Poetry. Oxford: Basil Blackwell, 1970.

SPRINKLER, Michael, "A Counterpoint of Dissonance" The Aesthetics
and Poetry of Gerard Manley Hopkins. The Johns Hopkins
University Press, Baltimore and London, 1980.

WAIN, John, "An Idiom of Desperation"., en Hopkins., ed. Geoffrey H.
Hartman, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey,
1966.

WRENN, C. L., The English Language. Methuen & Co., LTD, London, 1965.

OBRAS DE CONSULTA

1. OTROS AUTORES Y LIBROS CONSULTADOS SOBRE GERARD MANLEY HOPKINS.

- BENDER, Todd K., Gerard Manley Hopkins: The Classical Background and Critical Reception of his Work. Baltimore: The Johns Hopkins Press, (U.S.A.), 1966.
- GUTIERREZ MORA, J. M., Hopkinsiana: La vida, la obra y la supervivencia de Gerard Manley Hopkins. Edición privada. Tesis para la Maestría en Letras Modernas de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F., 1952.
- HEUSER, Alan, The Shaping Vision of Gerard Manley Hopkins. London: O.U.P., 1958.
- HUNTER, Jin, Gerard Manley Hopkins. Literature in Perspective Series. General Editor: Kenneth H. Grose. London: Evans Brothers, Ltd., 1966.
- JOHNSON, Wendell Stacy, Gerard Manley Hopkins: The Poet as Victorian. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1968.
- MILWARD, Peter, Landscape and Inscane: Vision and Inspiration in Hopkins's Poetry. Fotografías por Raymond Schoder. Paul Elec, London, 1975.
- SULLOWAY, Alison G., Gerard Manley Hopkins and The Victorian Temper. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- THOMAS, Alfred, Hopkins the Jesuit: The Years of Training. London: O.U.P., 1969.
- THORNTON, R. K. R., Gerard Manley Hopkins: The Poems. Studies in English Literature. No. 53. Editor: David Daiches (c. 1973). Edward Arnold, Ltd., London, 1982.
- PICK, John, A Hopkins Reader. Selección de poemas con una introducción. London: O.U.P., 1955.
- RITZ, Jean-Georges, Robert Bridges and Gerard Hopkins 1863-1889: A Literary Friendship. London: O.U.P., 1960.
- RUGGLES, Eleanor, Gerard Manley Hopkins: A Life. London: John Lane the Bodley Head Ltd., 1947.
- H.C., The Poetry of Gerard Manley Hopkins. Oxford: Basil Blackwell, 1969.

2. COLECCIONES DE ENSAYOS SOBRE LA OBRA DE HOPKINS

Hopkins: A Collection of Critical Essays. Twentieth Century Views-
 Yale University. Editados por Geoffrey Hartman. Englewood
 Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., U.S.A., 1966.

BRIDGES, Robert, "The Oddities of Genius". (Publicado original-
 mente como "Preface to Notes", en la primera edición de
 The Poems of Gerard Manley Hopkins, London: O.U.P., 1918).
 pp. 71-75.

BURKHARDT, Sigurd, "Poetry and the Language of Communion"., pp.
 160-177.

GUARDINI, Romano, "Aesthetic-Theological Thoughts on 'The Wind-
 hover'"., pp. 76-79.

HARTMAN, Geoffrey H., "Introduction: Poetry and Justification".,
 pp. 1-15.

-- "The Dialect of Sense-Perception.", pp 117-130.

MATHIESEN, F. O., "Hopkins and Whitman"., pp. 144-150.

McLUNAN, Herbert, Marshall, "The Analogical Mirrors"., pp. 80-88.

MELCHIORI, Giorgio, "Two Mannerists: James and Hopkins"., pp.
 131-143.

MILLER, J. Hillis, "The Univocal Chiming"., pp. 89-115.

WARREN, Austin, "Instress of Inscape". pp. 168-177.

WINTERS, Ivor, "Gerard Manley Hopkins". pp. 37-56.

Gerard Manley Hopkins by the Kenion Critics: A critical symposium.
New Directions Publishing Corporation, New York (c. 1945).
En rústica, 1973.

LEAVIS, F. R., "Metaphysical Isolation"., pp. 115-134.

LOWELL, Robert, "Hopkins Sanctity"., pp. 89-93.

MILES, Josephine, "The Sweet and Lonely Language". pp. 57-71.

MIZENER, Arthur, "Victorian Hopkins"., pp. 94-115.

WHITEHALL, Harold, "Sprung Rhythm"., pp. 28-54.

Immortal Diamond: Studies in Gerard Manley Hopkins. Editado por Norman
Weyand. Colaboración de Raymond V. Schoder. Introducción
por John Pick. (c. 1949). Octagon Books, New York, 1969.

BONN, John, "Greco-Roman Verse Theory and Gerard Manley Hopkins".,
pp. 73-92.

BOYLE, Robert. R., "The Thought Structure of The Wreck of the
Deutschland"., pp. 333-352.

BURNS, Chester A., "Gerard Manley Hopkins, Poet of Ascetic and
Aesthetic Conflict"., pp. 175-191.

CARROL, Martin C., "Gerard Manley Hopkins and the Society of Jesus".,
pp. 3-50.

McNAMEE, Maurice, "Hopkins, Poet of Nature and of the Supernatural".,
pp. 222-251.

NOON, William T., "The Three Languages of Poetry"., pp. 252-274.

SCHODER, Raymond V., "An Interpretative Glossary of Difficult
Words in the Poems"., pp. 192-221.

--"What Does The Windhover Mean?"., pp. 275-306.

WATSON, Youree, "The Loss of the Eurydice, A Critical Analysis".,
pp. 307-332.

WEYAND, Norman, "Appendix: The Historical Basis of The Wreck of
the Deutschland and The Loss of the Eurydice"., pp. 353-392.

3. OTROS ENSAYOS SOBRE HOPKINS

- BALTHASAR, Hans Urs von, "Hopkins" en La Gloire et la Croix: Les Aspects Esthétiques de la Révélation. Tome II: Styles. Traducción del alemán al francés por Robert Givord y Hélène Borboulon. Paris: Aubier, 1972.
- GRIGSON, Geoffrey, Gerard Manley Hopkins. Writers and their Work. No. 50. Publicado para The British Council y The National Book League. London: Longmans, Green & Co., 1955.
- HILL, Archibald A., "An Analysis of The Windhover: An Experiment in Structural Method", en P.M.L.A. Vol LXX, No. 9., pp. 963-978., U.S.A., Diciembre, 1955.
- LEAVIS, F. R., "Gerard Manley Hopkins", Capítulo 5 on New Bearings in English Poetry., pp. 119-143. (c. 1952). Harmondsworth, Middlesex, England: Pelican, 1972.
- LEES, F. H., "Gerard Manley Hopkins", en The Pelican Guide to English Literature. Vol. 6., pp. 371-384. Editado por Boris Ford. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1964.
- PINTO, V. de S., "Chapter II. Hopkins and Bridges", en Crisis in English Poetry 1880-1940., pp. 59-84. London: Hutchinson & Co., Ltd, 1955.
- RAINE, Kathleen, "Hopkins: Nature and Human Nature", en The Inner Journey of the Poet. Colgonocza Press, Ipswich, UK, 1976.
- UNTERMAYER, Louis, "The Soul Selects, en Lives of the Poets., 590-600. New York: Simon and Schuster. (c. 1959). En rústica, 1963.

4. ESTUDIOS SOBRE LENGUA Y LITERATURA

CARROLL, Lewin, (seudónimo de C. L. Dodgson), "Jabberwocky", en Through the Looking Glass (c. 1872), Heinemann, London, 1956.

CULLER, Jonathan, Structuralist Poetics: structuralism linguistics and the study of literature. (c.1975), Routledge & Kogan Paul, London, 1980.

DE SAUSSURE, F., Cours de linguistique générale. 5a. edición, Presses Universitaires de France, Paris, 1955.

EMPSON, William, Seven Types of Ambiguity. Chatto & Windus, London, 1930.

JESPERSEN, Otto, Language, its Nature, Development and Origin., George Allen & Unwin, Ltd., 1972.

-- Essentials of English Grammar (c. 1933), George Allen & Unwin, Ltd., 1960.

QUIRK, Randolph, The Use of English. London: Longmans, 1964.

RICHARDS, I. A., Practical Criticism. Kogan Paul, London, 1935.

WIDDOWSON, H. G., Stylistics and the Teaching of Literature (c. 1975). (Applied Linguistics and Language Study - General Editor: C. N. Candlin), Longman, London, 1977.